CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA

JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

33

CENTRO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

2024

CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA

JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA

JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

33

Editor Principal | Editor-in-chief
Nuno Simões Rodrigues

Centro de História da Universidade de Lisboa

2024

CADMO
REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA
JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

Editor Principal | Editor-in-chief
Nuno Simões Rodrigues

Editores Adjuntos | Co-editors
Agnès García-Ventura (Universitat Autònoma de Barcelona), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Maria de Fátima Rosa (Universidade de Lisboa), Rogério Sousa (Universidade de Lisboa).

Assistentes de Edição | Editorial Assistants
Catarina Madeira, Matilde Frias Costa

Revisão Editorial | Copy-Editing
Catarina Madeira, Matilde Frias Costa

Investigadores História Antiga | Ancient History Researchers
Bruno Marques dos Santos, Joana Pinto Salvador Costa, Martim Aires Horta, Violeta D'Aguiar

Redacção | Redactorial Committee
Abraham I. Fernández Pichel (Universidade de Lisboa), Agnès García-Ventura (Universitat Autònoma de Barcelona), Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), Ana Catarina Almeida (Universidade de Lisboa), Armando Norte (Universidade de Coimbra), Breno Batistin Sebastiani (Universidade de São Paulo), Cláudia Teixeira (Universidade de Évora), Elisa Sousa Muccioli (Universidade de Lisboa), Francisco Borrego Gallardo (Universidad Autónoma de Madrid), Francisco Gomes (Universidade de Lisboa), José das Candeias Sales (Universidade Aberta), João Paulo Galhano (Universidade de Lisboa), Maria Ana Valdez (Universidade de Lisboa), Maria de Fátima Rosa (Universidade de Lisboa), Nelson Ferreira (Universidade de Coimbra), Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa), Rogério Sousa (Universidade de Lisboa), Saana Svärd (University of Helsinki), Susan Deacy (University of Bristol), Suzana Schwartz (Universidade de São Paulo), Telo Ferreira Canhão (Universidade de Lisboa)

Comissão Científica | Editorial and Scientific Board
Amílcar Guerra (Universidade de Lisboa), Antonio Loprieno (Jacobs University Bremen), Delfim Leão (Universidade de Coimbra), Eva Cantarella (Universitá degli Studi di Milano), Giulia Sissa, (University of California, Los Angeles), John J. Collins (Yale University), Johan Konings (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Belo Horizonte), José Augusto Ramos (Universidade de Lisboa), José Manuel Roldán Hervás (Universidad Complutense de Madrid), José Ribeiro Ferreira (Universidade de Coimbra), Juan Pablo Vita (Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid), Judith P. Hallett (University of Maryland), Julio Trebolle (Universidad Complutense de Madrid), Ken Dowden (University of Birmingham), Lloyd Llewellyn-Jones (Cardiff University), Luís Manuel de Araújo (Universidade de Lisboa), Maria Cristina de Sousa Pimentel (Universidade de Lisboa), Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra), Marta González González (Universidad de Málaga), Monica Silveira Cyrino (University of New Mexico), Sandra Boehringer (Université de Strasbourg).

Conselho de Arbitragem para o presente número | Peer reviewers for the current issue
Airton Pollini (Université de Tours), Francisco Salvador Ventura (Universidad de Granada), Isabel Gomes de Almeida (Universidade Nova de Lisboa), Juan Luis Montero Fenollós (Universidade da Coruña), Leonor Santa Bárbara (Universidade Nova de Lisboa), Maria Fernanda Brasete (Universidade de Aveiro), Marta Gonzaléz Gonzalez (Universidad de Málaga), Nelson Ferreira (Universidade de Coimbra), Susana Marques Pereira (Universidade de Coimbra), Vasileios Balaskas (University of Málaga).

Editora | Publisher
Centro de História da Universidade de Lisboa | 2024

Concepção Gráfica | Graphic Design
Bruno Fernandes

Periodicidade: Anual

ISSN: 0871-9527
eISSN: 2183-7937
Depósito Legal: 54539/92
Tiragem: 150 exemplares
P.V.P.: €15.00

Cadmo – Revista de História Antiga | Journal for Ancient History
Centro de História da Universidade de Lisboa | Centre for History of the University of Lisbon
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | School of Arts and Humanities of the University of Lisbon
Cidade Universitária - Alameda da Universidade,1600 - 214 LISBOA / PORTUGAL
Tel.: (+351) 21 792 00 00 (Extension: 11610) | Fax: (+351) 21 796 00 63
cadmo.journal@letras.ulisboa.pt | https://cadmo.letras.ulisboa.pt

This work is funded by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology under project UIDB/04311/2020 e UIDP/04311/2020.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

SUMÁRIO
TABLE OF CONTENTS

09 AUTORES CONVIDADOS
GUEST ESSAYS

11 MISMIDAD Y ALTERIDAD EN LA ANTROPOLOGÍA DE HESÍODO
La de-construcción de la vida cultural y las formas de lo a-cósmico
SAMENESS AND OTHERNESS IN HESIOD'S ANTHROPOLOGY
The de-construction of cultural life and the forms of the a-cosmic
María Cecilia Colombani

31 FROM THE PRIMORDIAL MOTHER TO A HOLY-EROTIC BODY:
Some reflections on the representation of Rhea Silva in Latin Literature
Katia Teonia Costa de Azevedo

57 ESTUDOS
ARTICLES

59 "I ROAM THE DESERT DESIRING YOUR LIFE":
Ištar's divine support to Esarhaddon and Ashurbanipal
in the 7th century BCE
Manuel Kaoê Rodrigues & Isabel Gomes de Almeida

81 PÍTEAS DE MASSÁLIA
A problemática da transmissão do saber
PYTHEAS OF MASSALIA
The issue of knowledge transmission
Emy Netto

103 USO RETÓRICO DE LA VIOLENCIA SEXUAL
Innovación y tradición en el exemplum de Procne
en Suplicantes de Esquilo (vv. 59-68)
THE RHETORICAL USE OF SEXUAL VIOLENCE
Innovation and tradition in Procne's exemplum in Aeschylus' Suppliants (vv. 59-68)
Alba Boscà Cuquerella

119 SUGESTÕES DE AGALMATOFILIA ANTES E DEPOIS DE PIGMALIÃO:
Dédalo, Helena, Galateia, Hermione, Francine, Olímpia
SUGGESTIONS OF AGALMATOPHILIA BEFORE AND AFTER PYGMALION:
Daedalus, Helen, Galatea, Hermione, Francine, Olympia
Sílvia Catarina Pereira Diogo

155 PHAON FOREGROUNDED AND SAPPHO CHALLENGED:
An Erotic Teleology in Fifteen Poems of Michael Field
Mayron Estefan Cantillo Lucuara

187 CLEÓPATRA COMO REFLEXO DA FIGURA FEMININA NA CULTURA *POP*
CLEOPATRA A "REFLECTION" OF THE WOMEN IN POP CULTURE
Rafael Sousa Claro

215 NOTAS E COMENTÁRIOS
COMMENTS AND ESSAYS

233 RECENSÕES
REVIEWS

307 IN MEMORIAM

319 POLÍTICAS EDITORIAIS E NORMAS DE SUBMISSÃO
JOURNAL POLICIES AND STYLE GUIDELINES

AUTORES CONVIDADOS
GUEST ESSAYS

MISMIDAD Y ALTERIDAD EN LA ANTROPOLOGÍA DE HESÍODO

La de-construcción de la vida cultural y las formas de lo a-cósmico

SAMENESS AND OTHERNESS IN HESIOD'S ANTHROPOLOGY

The de-construction of cultural life and the forms of the a-cosmic

María Cecilia Colombani
Universidad de Morón
Universidad Nacional de Mar del Plata
Asociación Argentina de Filosofía Antigua
ceciliacolombani@hotmail.com | https://orcid.org/0000-0002-6215-0499

Resumen: En este artículo trabajaremos sobre la figura del hombre ruin que habita el imaginario de *Trabajos y Días,* considerado como el poema emblemático de la consolidación antropológica de dos perfiles de hombres. Lo hacemos a la luz de un proyecto de lectura que pone de relieve la existencia de dos linajes al interior de la arquitectura del mito. De esta forma, nuestro foco de interés es revelar el problema de las construcciones sociales a través de sus expresiones espirituales, en este caso, la sabiduría mítica, y, al interior de su arquitectura simbólica, descubrir cómo la lógica del linaje constituye el soporte de tal andamiaje de pensamiento.

Nos proponemos indagar el valor simbólico del linaje negativo que ofrece *Trabajos y Días* a la hora de definir el marco ético-antropológico que parece demandar la experiencia histórica del poeta beocio. A modo de instalación topológica nos ubicaremos en el plano humano que despliega e instituye las marcas de un modelo de humanidad. El punto es, entonces, *Trabajos y días*.

Palabras clave: Hesíodo, Mismidad, Otredad, Antropología, Ética.

Abstract: In this article we will work on the figure of the mean man who inhabits the imaginary of Jobs and Days, considered the emblematic poem of the anthropological consolidation of two profiles of men. We do so in light of a reading project that highlights the existence of two lineages within the architecture of myth. In this way, our focus of interest is to reveal the problem of social constructions through their spiritual expressions, in this case, mythical wisdom, and, within their symbolic architecture, discover how the logic of lineage constitutes the support of such scaffolding of thought.

We propose to investigate the symbolic value of the negative lineage that Works and Days offers when defining the ethical-anthropological framework that the historical experience of the Boeotian poet seems to demand. As a topological installation we will locate ourselves on the human plane that displays

and establishes the marks of a model of humanity. The point is, then, Jobs and days.
Keywords: Hesiod, Sameness, Otherness, Anthropology, Ethics.

Introducción

> Obra de este modo y evita la terrible reputación de los mortales; pues la mala reputación es ligera y muy fácil de levantar, pero dura de soportar, y es casi imposible quitársela de encima. Ninguna reputación desaparece totalmente si mucha gente la corre de boca en boca. Sin duda que también ella es un dios.[1]

En este artículo trabajaremos sobre la figura del hombre ruin que habita el imaginario de *Trabajos y Días,* considerado como el poema emblemático de la consolidación antropológica de dos perfiles de hombres. Lo hacemos a la luz de un proyecto de lectura que pone de relieve la existencia de dos linajes al interior de la arquitectura del mito. De esta forma, nuestro foco de interés es revelar el problema de las construcciones sociales a través de sus expresiones espirituales, en este caso, la sabiduría mítica, y, al interior de su arquitectura simbólica, descubrir cómo la lógica del linaje constituye el soporte de tal andamiaje de pensamiento.

Nos proponemos indagar el valor simbólico del linaje negativo que ofrece *Trabajos y Días* a la hora de definir el marco ético-antropológico que parece demandar la experiencia histórica del poeta beocio. A modo de instalación topológica nos ubicaremos en el plano humano que despliega e instituye las marcas de un modelo de humanidad. El punto que nos convoca es, entonces, *Trabajos y días*.

Coincidimos con Nelson cuando, a propósito del poema, afirma: "It is not how to farm, but what the cycle of the year, with its balance of good and evil, profit and risk, anxiety and relaxation, implies about the will of Zeus that Hesiod is teaching".[2] A nuestro criterio, estamos en un plano de reflexión que va más allá de las marcas de un manual de agricultura. Se trata, por el contrario, de un *lógos* que da cuenta de un orden complejo que impacta en la sustancia ética que regula y hace posible las relaciones entre los mortales.

---

1 Hes. *Op.* 760-65.
2 Nelson 1996, 53.

Tal como refiere P. Hadot, debemos comenzar por Hesíodo porque "este poder de la palabra poética, inspirada por las *Moûsai* y que da su sentido a los acontecimientos de la vida humana, aparece con mayor claridad en Hesíodo, a principios del siglo VII".[3] Esa palabra poética no sólo canta con dulzura el largo linaje de los dioses, sino que constituye el más nítido repertorio de conductas morales tendientes a revertir el panorama antropológico que afecta al poeta como testigo de su tiempo histórico.

Partiendo del presupuesto de que la palabra es un hecho de cultura, cuando el *lógos* es algo más que un instrumento de comunicación, ocupa un lugar privilegiado en la instalación del hombre como sujeto cultural porque constituye el modo de significar el mundo. Palabra y cultura parecen ser los ejes dominantes de una relación que ubica al poeta en el centro, como hacedor de cultura.

El hombre, más allá de determinaciones histórico-espaciales, se enfrenta a una determinada realidad, que lo lleva a ciertos cuestionamientos, resueltos en diferentes lógicas. La realidad opera entonces como un elemento problemático que despierta una cierta actitud interrogativa frente a ella, dando lugar a la dimensión de la respuesta humana como respuesta cultural. La respuesta es ella misma cultura, porque el hombre transforma la propia naturaleza en ese acto de respuesta. El hombre es así un hacedor de cultura.

La realidad está, tanto para el hombre inmerso en la lógica del mito, como para el filósofo, escrita en clave interrogativa. En ese sentido coincide con nuestra propia condición de sujetos históricos, en permanente actitud cuestionadora, ya que es esa realidad dinámica la que nos interpela como testigos de la misma, impactando sobre nuestra propia constitución problematizadora. Nuestro "ser en el mundo" nos obliga a re-significarlo permanentemente, convocándonos a la reflexión y poniéndonos en actitud de testigos, con capacidad creadora.

No hay distancias epocales en esta actitud que solidariza hombre y tiempo, hombre y respuesta, hombre y cultura. Todo hombre ha problematizado su instalación en el *kósmos* con las herramientas interpretativas que marcaban su tiempo histórico. El mito aparece entonces como un modo de instalación frente

3 Hadot 1999, 31.

a lo real, como un *tópos* interpretativo, a través del cual el hombre resignifica el mundo, convirtiéndolo en su mundo, en un mundo humano, que escapa de la simple configuración natural.

He allí la dimensión ético-poiética de un sujeto comprometido con la interpelación. Lo ético, en tanto *êthos*, se articula en actitud creadora. Se trata de pensar al hombre en dos dimensiones antropológicas fundamentales, sin las cuales es impensable hablar de hombre: su ser temporal y su ser espacial. Se trata de abordar la tensión del hombre y su entorno, su capacidad simbólica, la consideración del mundo, sabiendo que "mundo" no implica una dimensión espacial, sino el lugar del sentido. Es el "mundo" como categoría antropológica lo que nos define en nuestra dimensión poiética; no se trata de una cuestión geográfico-espacial, sino de una cuestión existencial, de un *tópos* intersubjetivo, que involucra el sentido que le damos a nuestro tiempo y a nuestro espacio como hombres.

Hablar de "mundo" es hablar de ámbito cultural y no sólo de ámbito natural. El ámbito cultural lleva la impronta humana, donde la naturaleza ha sufrido una transformación porque el hombre puso su sentido.

Proponemos pensar algunas cuestiones de carácter antropológico en torno al mito como construcción cultural. Para ello recorreremos, en una primera instancia, ciertas consideraciones en torno a la noción de cultura para luego, en un segundo momento, ubicar al mito en el interior de la trama que la cultura borda en su hacer poiético. El hombre se instala desde un horizonte ético-poiético. Si pensamos en el campo semántico de ambos términos arribamos a un doble territorio: por un lado, *êthos* significa modo de vida, manera de vivir, actitud, costumbre; por otro lado, *poíesis*, derivado del verbo *poiéo*, significa producción, obra, ya que el verbo significa producir, obrar, hacer. En este horizonte de significación, dicha instalación ético-poiética supone una producción que implica, a su vez, una manera de vivir, una actitud ante la vida. Esta es sin duda la dimensión propiamente antropológica de darse un mundo. La noción de mundo está directamente emparentada con la noción de sentido. Es el hombre el único que tiene mundo porque es el único que puede otorgar sentido a su instalación. El hombre es un ser en el mundo y sólo él es capaz de dar testimonio de su forma de habitarlo. Esas daciones de sentido no son otras que las formas culturales como modelos de instalación,

como modos de darse un domicilio existencial, que por supuesto, nada tiene que ver con cuestiones catastrales, sino existenciales. Este parece ser el mismo suelo del mito. Así entendida la cultura opera como un albergue existencial; constituye esa urdimbre de sentido que se borda desde la acción poiética; es el tejido que el hombre teje desde sus posibilidades significantes y es esa misma malla la que lo protege del desamparo y la desnudez antropológica. Además, "toda formación cultural es una totalidad significativa. Y esto implica una organización que se sustenta en un sentido y una finalidad".[4] Allí está la cultura con su entramado de valores, creencias, mitos, instituciones, cosmovisiones, daciones de sentido, formas de legitimar comportamientos, actitudes, costumbres. Esa es la trama cultural,[5] que el hombre como hacedor de cultura teje en el marco de una metáfora del tejido. Tejido dinámico y siempre abierto, entramado histórico de formas siempre renovadas, ya que cualquier modo de clausura atentaría contra las posibilidades poiéticas del hombre en su devenir-instalación como sujeto histórico-temporal. La metáfora del cultivo es otro horizonte de análisis posible. Partiendo una vez más del lenguaje como herramienta insoslayable, la palabra cultura deriva del verbo latino *colo* y delinea la tensión que los adjetivos *cultus-incultus* abre al interior del campo semántico. *Colo* es cultivar la tierra y la díada aludida se refiere a la tierra cultivada -*cultus*- y al territorio no cultivado -*incultus*-. Lo que media entre ambos términos es la acción humana transformando lo inculto en culto, esto es, lo salvaje en cultivado. La idea de cultivar la tierra supone un modelo de instalación en el mundo; supone una serie de actividades que tienen por *télos* la obtención del fruto. De la tierra salvaje a la tierra cultivada, el hombre ha hilvanado una actividad sostenida que da cuenta, una vez más, de sus posibilidades de acción-transformación y lo instala en el registro de ser un hacedor de cultura. Recogiendo el tratamiento que Santillán Güemes efectúa "cultura significaba cultivar la tierra como acción totalizadora realizada desde una necesidad: la del bien común. Una acción cotidiana y comunitaria, ligada por supuesto a la supervivencia biológica pero trascendiéndola tanto social como espiritualmente hablando".[6] En realidad,

4 Santillán Güemes 1985, 21.
5 Garreta et Bellelli 1999, 11.
6 Santillán Güemes 1985, 14.

la instalación cultural supone la distinción entre "paisaje natural" de "paisaje cultural". El paisaje natural se identifica con el paisaje salvaje, en tanto *tópos* des-habitado, des-culturalizado. Sólo la acción del hombre convierte el paisaje en un *tópos* habitable, capaz de convertirse en una morada. Sólo desde la instalación poiética, el hombre deviene *tekhnítes*, artesano de su propio lugar en el mundo, de su albergue existencial.

Se trata de una instalación que abre el plexo de relaciones que el hombre guarda con los otros hombres de una comunidad, con la tierra, en general con la naturaleza como el espacio fundacional donde se asienta, con los objetos y con la trascendencia. Ahora bien, esta trama vinculante hace que "la gestación de un espacio cultural sea siempre una tarea colectiva y que los hombres lo consideren como su propia obra; tal la consustanciación a la que se llega". No hay forma de concebir al hombre por fuera del plexo de relaciones que entabla a partir de su ser en el mundo como marca identitaria. El hombre se juega existencialmente en la capacidad de relación que compromete su ser y su tiempo, al tiempo que compromete el ser y el tiempo del otro. De allí que Santillán Güemes busque "una definición que refleje el mundo humano: lo natural, lo social, lo personal, lo sagrado, lo cósmico. Y sus afirmaciones y/o negaciones en su accionar cotidiano".[7]

Desde este marco teórico en torno al concepto de cultura, y a partir de cómo el mito y la palabra mítica forman parte de la trama de sentido, proponemos sostener algunas claves interpretativas presentes en Hesíodo, vinculadas a una dimensión antropológica.

Es el momento cartográfico por excelencia. Los griegos deberán fundar el territorio de lo Mismo y para ello incluir las formas de lo otro, hasta instituir el paradigma de la Otredad en su forma más cruda y brutal. El perfil del hombre ruin se inscribe en esta tarea de definir la espesura simbólico-material de los respectivos linajes, que pasaremos a definir.

Cada una de las expresiones que constituirán las herramientas conceptuales a modo de caja de herramientas que utilizaremos (linajes, tensión Mismidad-Otredad, cosmicidad-acosmicidad), no sólo tienen un valor en sí mismo sino como

7 Santillán Güemes 1985, 19.

momentos en un proceso instituyente. El discurso es el que, al modo de un filtro, va definiendo lo decible y lo visible que configurará el nuevo *eîdos*, el nuevo *lógos* como esquema mental. Pensar en las estructuras discursivas (los linajes hesiódicos) como esa malla o filtro por la que pasan las significaciones que cristalizarán en el periodo clásico. El discurso como filtro es, en definitiva, lo que define cómo emerge lo decible y lo visible.[8]

Si la filosofía piensa con conceptos,[9] podemos pensar que el mito piensa con "imágenes". El mito como lenguaje, como forma de producción de sentido, como *lógos* explicativo,[10] define una concepción del mundo (para entender que la realidad se produce desde el lenguaje mismo), que, en el caso del mito, se relaciona con lo religioso, con dos ámbitos heterogéneos, con la idea de los dos planos (divino y humano), etc. En el caso de Hesíodo, al pertenecer a un período instituyente (y esto quiere decir un período en donde una concepción del mundo está cambiando y dando espacio a otra nueva), nos encontramos con el lenguaje propio del mito, con sus imágenes, pero que intenta expresar una concepción del mundo nueva o no exclusivamente religiosa, que encontrará en la filosofía su lenguaje propio. En este sentido podemos hablar de las imágenes de Hesíodo como pre-conceptos. Se trata de imágenes pero que están siendo usadas en el sentido de conceptos.

De alguna manera, la noción de linaje como idea subyacente (en el sentido de ese magma de significaciones) sería como un concepto incipiente, que asoma por debajo del discurso mítico. Tomamos el término "idea" desde una dimensión puramente coloquial. No nos estamos refiriendo a la especificidad conceptual que el término podría tomar en un determinado sistema filosófico.

Pensando en la tensión Mismidad-Otredad, y, ubicándola en el escenario conceptual de los linajes, no hay forma de conjurar el peligro de la alteridad sin recurrir a ella misma para nombrarla y visibilizarla a través de la palabra; territoria-

8 Foucault, M. 1983, 11. Michel Foucault sostiene que toda configuración epocal articula una cierta manera de ver y nombrar el mundo. La trabazón entre lo se ve y los nombres con que se nombra aquello que se ve constituye una forma de saber histórico y por ende deviniente y siempre en perspectiva. Un saber es así una forma de ordenar aquello que sobre la superficie aparece para ser conocido y para ser nombrado.

9 Deleuze et Guattari 1997, 13.

10 A la manera en que Aristóteles entiende que el amante del mito es, en cierto modo, filósofo, tal como lo expresa en *Metafísica* (982 b).

lizarla, fijarla, clasificarla discursivamente y desde su *tópos,* acotar el territorio de lo Mismo, definirlo, asegurarlo, protegerlo de posibles contaminaciones indeseables.

Se trata siempre de un movimiento donde lo Mismo integra a lo Otro, produciendo su acogida, con todas las implicancias que supone dicha heterogeneidad. El concepto de cultura, en tanto *êthos* de instalación en el mundo, admite ese juego complejo de integración de las distintas formas de alteridad, desde las más familiares a la más absoluta, de los otros intraculturales a esos otros que parecen pertenecer a otros *tópoi* culturales. Es la apuesta de la Mismidad para preservar su identidad y asegurar su permanencia como modo cultural y civilizado. El Otro resulta el espejo donde se invierte el paradigma consolidado. Según Vernant, "la distancia permite comprender con claridad que todo grupo humano, toda sociedad, toda cultura, por más que se conciba a sí misma como la civilización –cuya identidad se debe preservar y cuya permanencia es necesario asegurar contra las interrupciones de lo foráneo y las presiones internas-, se enfrenta al problema de la alteridad en gran variedad de formas".[11]

Se trata de un problema político, de la tarea cultural de asignarle un lugar controlable para que los elementos propios de lo Otro no usurpen el lugar que no les corresponde, so pena de poner en peligro el núcleo de preservación e identidad de lo Mismo. Es una política de gendarmería que acota las territorialidades, sabiendo que el Otro no puede ser aniquilado, sino integrado, bajo parámetros de control, al campo de la cultura.[12]

A medida que avanzamos en la lectura de *Trabajo y Días,* descubrimos que el campo mítico constituye la geografía donde convergen diversas líneas y que, además, constituye el *tópos* fundacional para tender puentes hacia la filosofía clásica, a nuestro entender, de notorio parentesco estructural con el discurso del mito en lo que se refiere a la conservación de estereotipos que portan la claridad o la tenebrosidad en materia político-moral. Es en este marco donde la tensión cobra especial significación. Tanto la constitución del sujeto moral como la del sujeto político en la Grecia clásica responde a ciertos antecedentes míticos que deben ser leídos en el marco de dicha tensión (luminosidad-positividad, oscuri-

11 Vernant 1986, 37.
12 Colombani 2009.

dad-negatividad). Sobre este fondo de consideraciones, trataremos de relevar la presencia del hombre ruin en el plano histórico-social para ver cómo se despliega esta matriz primera e instituyente.

Como acabamos de sostener, la Mismidad-Luminosidad siempre se auto-afirma en un movimiento especular definiéndose como imagen invertida en el *tópos* de lo Otro-Oscuridad. En ese marco, la figura del hombre ruin se perfila como una de las múltiples figuras que representan el linaje nocturno, así como otros actores sociales de sesgo negativizado, refuerzan este polo de la tensión. Instalados en este vector nos resta abordar figuras, actores, comportamientos, valores que constituyen esa cara de lo Otro, resultando el discurso mítico el espejo mismo de su materialidad.

Las marcas identitarias del hombre ruin

El perfil del hombre ruin puede rastrearse en distintos actores del escenario social, comenzando por el plano familiar. Tal parece ser la pintura que el propio Hesíodo ofrece de Perses, su hermano, en el marco de su asociación con los *dorophagoi*, quizás la más clara arista de la representación de la ruindad.

> Pues ya repartimos nuestra herencia y tú te llevaste robado mucho más de la cuenta, lisonjeando descaradamente a los reyes devoradores de regalos que se las componen a su gusto para administrar este tipo de justicia. ¡Necios, no saben cuánta más valiosa es la mitad que el todo ni qué gran riqueza se esconde en la malva y el asfódelo![13]

La primera representación asocia al varón ruin con la injusticia, lo que constituirá a lo largo del poema, la asociación emblemática que da cuenta de la vileza más baja. Si *Trabajos y Días* puede leerse como un canto a la justicia, es esperable que su antítesis resulte la marca identitaria del hombre ruin. Tal como advierte Gallego, analizando el papel de los campesinos en la vida comunitaria de la aldea s, en relación con los reyes devoradores de regalos: "Pero lo anterior no comporta una situación que otorgue cabida plena a los campesinos sino una

13 Hes. *Op.* 37-42.

relación de preeminencia de los nobles en la cual aquéllos se ven obligados a gratificar a éstos mediante regalos, conforme a una lógica reciprocitaria, por el ejercicio de una función de carácter judicial en la que parecen llevar a cabo un arbitraje entre partes en disputa".[14] La gratificación de los nobles impone un vínculo particularmente corrupto que ha llevado a Perses a convertirse en un aliado del sistema.

El perfil del hombre ruin se juega en el marco de las relaciones que entabla, respondiendo con su conducta a fomentar el clima de injusticia que Hesíodo describe como nudo histórico del tiempo que le toca vivir. Si el hombre ruin estaba asociado a las relaciones de poder que se establecen entre quienes mandan y quienes obedecen, también podemos advertir las mismas marcas en un territorio más acotado como el *tópos* íntimo. En efecto, las relaciones entre parientes y amigos son el escenario perfecto para desplegar teatralmente los valores negativos asociados al hombre ruin como estereotipo social. Basta pensar en la degradación antropológica que el poeta pinta para rastrear el tópico:

> El padre no se parecerá a los hijos ni los hijos al padre; el anfitrión no apreciará a su huésped ni el amigo a su amigo y no se querrá al hermano como antes. Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses –no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos [cuya justicia es la violencia-, y unos saquearán las ciudades de los otros]. Ningún reconocimiento habrá para el que cumpla su palabra ni para el justo ni el honrado, sino que tendrán más consideración al malhechor y al hombre violento.[15]

Los versos resultan un fiel reflejo de la degradación vincular entre pares. La primera impresión es el vaciamiento de las relaciones familiares y de amistad que dan cuenta de un desconocimiento ético-antropológico del otro como tal. De la ausencia de deberes y conductas responsables que exige el tipo de vínculo explicitado. Hijos que dejan de cumplir su rol; hermanos y amigos que pierden en la progresiva degradación el núcleo íntimo de la relación que debe unirlos.

Podríamos pensar entonces en **la segunda representación que asocia al varón ruin con el desconocimiento**, lo que constituye otra forma de la injusticia.

14 Gallego 2005, 25.
15 Hes. *Op.* 182-93.

Los últimos versos ponen de relieve expresamente la tensión reconocimiento-desconocimiento, al tiempo que despliegan los pares antropológicos antitéticos que venimos rastreando; así el hombre justo y honrado se opone al hombre ruin e injusto pero la propia lógica del derrumbe ético-antropológico pierde de vista estas clasificaciones que sostienen la arquitectura binaria que Hesíodo propone como primer balbuceo de un discurso en materia moral y reconoce a quien no lo merece.

Los dioses han dado la justicia a los hombres para que no se devoren entre sí como los animales.[16] Este corrimiento de las fronteras entre lo ruin y lo noble constituye una especie de animalización de los mortales que dejan de confiar en la palaba pronunciada como herramienta antropológica por excelencia y dejan de registrar la distancia entre las distintas clases de hombres como pilar de la constitución de una aldea más justa.

A continuación, podríamos detenernos en **la tercera representación que vincula al varón ruin con el daño**.

> La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables.[17]

La ausencia de la palabra como útil antropológico acarrea el paisaje desolador de la preminencia de la fuerza bestial asociada al daño que se comete contra el otro, desconocido, sin pudor alguno, en su estatuto humano. La soberanía del hombre ruin por sobre el virtuoso trastoca el marco del escenario ético y posiciona a la maldad como eje dominante de las relaciones interpersonales. La palabra justa pierde su poder en manos de los torcidos discursos y el campo ético se ve minado por el protagonismo de conductas de valencia negativa que convergen en una sociedad injusta y proclive al daño.

A su vez, el discurso es teleológico y se encamina siempre a un fin, ya que los hombres devoradores de regalos constituyen el modelo emblemático de

16 La fábula del halcón y del ruiseñor da cuenta de esta distancia entre los hombres y las bestias y las distintas lógicas que los asisten.
17 Hes. *Op.* 193-97.

la asociación entre ruindad y daño, porque comenten una especie de crimen al desconocer a la Justicia como motor de la legalidad social.

> Pues al instante corre el Juramento tras de los veredictos torcidos; cuando la Dike es violada, se oye un murmullo allí donde la distribuyen los hombres devoradores de regalos e interpretan las normas con veredictos torcidos.[18]

Los versos dan cuenta de la realidad histórica de Hesíodo y su cercanía vivencial de las prácticas más ruines. Tal como señala Mercedes Madrid, "El suyo es un ambiente rural y provinciano de campesinos que tienen que trabajar para subsistir y de una 'clase media' emergente que busca un reconocimiento y lucha por defenderse de las arbitrariedades e injusticias de los nobles 'devoradores de regalos', cuyas sentencias el propio poeta critica tachándolas de 'torcidas'".[19]

Como discurso teleológico y didáctico, el hombre ruin no puede permanecer al margen del castigo porque tal impunidad sabotearía las intenciones morales del poeta. El castigo es el intento de sancionar la vileza que arruina la vida en su conjunto. Estamos así frente a **la cuarta representación que vincula al varón ruin con el castigo**. La sanción repara la injusticia y restablece del valor de la justicia como pilar de la institución social. "A quienes en cambio sólo les preocupa la violencia nefasta y las malas acciones, contra ellos el Crónida Zeus de amplia mirada decreta su justicia."[20]

Una vez más la violencia desplaza al *lógos* como aquel bien que Zeus ha otorgado a los hombres para distinguirlos de los animales. Otra vez la animalidad aflora y la humanidad retrocede. El hombre ruin comparece ante la mirada de Zeus. Por ello Gernet sostiene que en el fondo existe una visión optimista del hombre arcaico, amparado precisamente en esta marca del Padre garante.[21]

> Y he aquí que existe una virgen, *Díke*, hija de Zeus, digna y respetable para los dioses que habitan el Olimpo; y siempre que alguien la ultraja injuriándola arbitrariamente, sentándose al punto junto a su padre Zeus Cronión, proclama a voces el propósito de los hombres

18 Hes. *Op.* 219-23.
19 Madrid 1999, 81.
20 Hes. *Op.* 238-40.
21 Gernet, L. 1981, p. 16

> injustos para que el pueblo pague la loca presunción de los reyes que, tramando mezquindades, desvían en mal sentido sus veredictos con retorcidos parlamentos.[22]

En la misma línea se inscriben estos versos, reforzando la representación anterior, donde la ruindad se asocia con la injusticia. Ya no se trata de una acción individual, con impacto reducido, sino la conducta que adoptan los reyes y el consecuente impacto que siente la comunidad toda por la injuria a la justicia. El hombre ruin toma el rostro político de aquellos que deben gobernar y lo hacen con veredictos torcidos, alejados de las rectas sentencias que vienen de Zeus.

El hombre ruin queda territorializado en un linaje oscuro, nocturno, que olvida la Justicia como bien supremo. Hesíodo parece estar escribiendo un primer trazo de una preocupación clásica ulterior, donde el tema de la Justicia en el individuo y en la *polis* se vuelve un núcleo de preocupación dominante; en el marco de la constitución del sujeto ético-político-estético el hombre ruin es el contra-modelo de la construcción subjetiva.[23] La clave de tal constitución subjetivante no permanece al margen de la consideración del hombre ruin, ya que han sido esos mismos hombres ruines los que han enfermado la ciudad menoscabando sus intereses.

En la misma línea de la constitución del varón político, del *anér politikós*, arribamos a una **quinta representación que vincula al varón ruin con el modelo de subjetividad,** en términos de constitución de uno mismo. Las acciones ruines se vuelven siempre contra quien las comete. No se permanece indemne de tal proceder, sino más bien, uno mismo se constituye en su propia víctima. "El hombre que trama males para otros, trama su propio mal; y un plan malvado perjudica más a quien lo proyectó."[24]

La sexta representación vincula al varón ruin con la temporalidad en la que se inscribe su descendencia. La conducta ruin no tiene un estatuto inmediato y acotado en el tiempo de los mortales. El universo mental de los griegos se desenvuelve en una línea de sucesión que proyecta la conducta malvada más allá del presente. Esto representa una intuición fundamental a la hora de pensar

22 Hes. *Op.* 256-63.
23 Foucault 1996.
24 Hes. *Op.* 265-66.

el estatuto ontológico de los linajes. Las líneas de continuidad dan cuenta de una transmisión diurna o nocturna en la economía general de las conductas adoptadas. El sujeto sobrevive en su descendencia y su conducta es una huella indeleble que el tiempo no borra; por el contrario, es el medio en el que se inscribe la repetición y reactualización del patrón moral.

> Mas el que con sus testimonios perjura voluntariamente y con ultraje de la justicia causa algún daño irreparable, de éste queda luego una estirpe cada vez más oscura, en tanto que se hace mejor la descendencia del varón de recto juramento.[25]

Claramente, la conducta del hombre ruin hipoteca no sólo su propio el futuro, sino el de su descendencia. La conducta aparece, así, como una mancha que se extiende, que se desparrama comprometiendo el porvenir. Cada una de las representaciones que venimos sosteniendo refuerzan nuestro foco de atención instalado en la etapa sombría que Hesíodo pinta.[26]

Una séptima representación vincula al varón ruin con la riqueza. Se trata de un tema delicado por las distintas formas de obtener riquezas, las cuales dan cuentan de las distintas categorías de hombres que delinea el poema. El hombre ruin no tiene escrúpulos en la obtención de la riqueza porque básicamente desconoce a su par antropológico. Quizás sea esta la marca más fina que define su ruindad. El desconocimiento es bifronte, ignora antropológicamente a quien le roba y a los dioses, que todo lo observan, castigando las acciones malvadas.

> Las riquezas no deben robarse; las que dan los dioses son mucho mejores; pues si alguien con sus propias manos quita a la fuerza una gran fortuna o la roba con su lengua como a menudo sucede –cuando el deseo de lucro hace perder la cabeza a los hombres y la falta de escrúpulos oprime la honradez-, rápidamente le debilitan los dioses y arruinan la casa de un hombre semejante, de modo que por poco tiempo dura la dicha.[27]

Nítidamente se está cumpliendo la finalidad didáctica del poeta. La descripción y reconocimiento del hombre ruin es una forma de hacer visible una

25 Hes. *Op.* 282-86.
26 Crubellier (1996, 438) sostiene que la referencia al presente y a la persona del poeta indica que el mito no está visto como un depósito intangible, sino que el relato mítico está utilizado para definir la situación existencial y la experiencia actual de la humanidad: "*Il utilise délibérément et lucidement un récit mythique pour éclairer son expérience actuelle*".
27 Hes. *Op.* 320-27.

figura de lo Otro, de aquello que atenta contra lo Mismo en términos de conducta ética. Este gesto implica, al mismo tiempo, la incorporación de las formas de la alteridad al campo de la Mismidad. Donar palabra a aquello que resulta indeseable es una forma de conjurarlo y de darle identidad.

Se trata del momento fundacional de instituir una moral para los hombres a través de una poesía didáctica, especie de "filosofía popular", que diagrama un campo de fuerzas tensionado entre lo deseable y lo indeseable. Son las marcas de una tarea pedagógica que sabe dibujar el universo de lo bueno y de lo malo en el campo antropológico, *tópos* donde *Trabajos y Días* encuentra su sentido más nítido: "pero el que roba a su antojo obedeciendo a su falta de escrúpulos, lo robado, aunque sea poco, le amarga el corazón".[28]

Una octava representación vincula al varón ruin con los lazos de reciprocidad que rompe con su conducta, fracturando los *nómoi* ancestrales, entendidos como modelos de comportamiento que cohesionan los lazos de *philía* y las marcas de cohesión social dentro de la aldea.

> Igualmente, el que maltrata a un suplicante o a su huésped, o sube al lecho de su hermano (para unirse ocultamente con su esposa incurriendo en falta), o insensatamente causa daño a los hijos huérfanos de aquél, y el que insulta a su padre anciano, ya en el funesto umbral de la vejez, dirigiéndose a él con duras palabras, sobre éste ciertamente descarga el mismo Zeus su ira y al final en pago por sus injustas acciones le impone un duro castigo. Pero tú aparta por completo tu espíritu de estos delitos.[29]

Los versos resultan reveladores a la hora de inteligir el universo relacional que implica la vida aldeana a partir de los distintos actores que juegan sus destinos intrafamiliarmente o más allá de los límites de la familia. El maltrato, el engaño, el daño, el insulto, el desconocimiento de los deberes como hijo, hermano, anfitrión, amigo, son algunos de los hilos que van bordando el tapiz del hombre ruin.

Podemos inferir el estado de soledad que se genera como consecuencia de la acción moral, ya que el hombre rompe con los distintos vínculos que lo constituyen subjetivamente, quedando, incluso, desamparado del plano divino. El hombre ruin se queda solo, más allá de las ventajas ilusorias y transitorias que

28 Hes. *Op.* 359-61.
29 Hes. *Op.* 328-36.

pueda encontrar en su conducta. El destino es siempre la desdicha, pasaporte a una vida llena de pesar.

El tipo de vida se inscribe en la inconstancia de quien actúa sin medir las consecuencias futuras; la referencia a la incapacidad de sostener relaciones de *philía* duraderas se juega en ese horizonte de sentido.

> Si te empieza él con alguna palabra ofensiva o de obra, recuerda que debes tolerarle otras dos veces; y si vuelve a la amistad y quiere presentarte excusas, acéptalas. El hombre ruin se busca un amigo diferente en cada ocasión.[30]

La novena representación vincula al varón ruin con la falta de virtud. Si bien, en este marco de consideración se puede leer la totalidad del presente trabajo, queremos referirnos a la mención explícita del poeta, advirtiendo sobre los alcances de la elección del mal. Hesíodo opone dos caminos cuyo recorrido implica distintas posiciones y esfuerzos de parte del hombre. Excavar el conglomerado del *lógos* hesiódico nos lleva a reconocer un primer intento en esta tarea de presentar de dos vías que conducen a diferentes *téloi*, intento que resulta un clásico a la hora de pensar en la espesura filosófica griega.

Un camino se muestra más llano y menos esforzado que el otro; próximo a la mano y de resolución inmediata; el trabajo está ausente en él, pero su punto de llegada es siempre lo engañoso y aparente. La dualidad de atajos hace visible el tema de la elección en materia de modos de vivir. El segundo camino es duro y esforzado, pero su meta es la consolidación de un hombre que se erige como contra-modelo del hombre ruin al hacer de su vida una vida conforme a virtud.

Yo que sé lo que te conviene, gran necio Perses, te lo diré: de la maldad puedes coger fácilmente cuanto quieras; llano es su camino y vive muy cerca. De la virtud, en cambio, el sudor pusieron delante los dioses inmortales; largo y empinado es el sendero hacia ella y áspero al comienzo; pero cuando se llega a la cima, entonces resulta fácil por duro que sea.[31]

30 Hes. *Op.* 710-14.
31 Hes. *Op.* 286-93.

Los versos constituyen una pequeña joyita al interior del relato y en lo que podemos llamar "la larga historia de la espiritualidad en Occidente", tomando en préstamo la expresión de Michel Foucault para referirse al camino teleológico que conduce a la verdad, camino necesariamente asociado al despliegue de la virtud como *êthos.*[32]

Conclusiones

Si hablas mal, pronto oirás tú peor.[33]

El proyecto de la presente reflexión consistió en pensar el perfil del hombre ruin a partir de las marcas que *Trabajos y Días* visibiliza*,* rescatando su estatuto de poema paradigmático a la hora de trazar la institución humana de dos registros de hombres de características opuestas. De este modo, la obra resulta una *poíesis* instituyente de una determinada realidad ético-antropológica. Lo hemos efectuado a la luz de un marco de pensamiento que propone la coexistencia de dos linajes de valencias opuestas, uno positivo y otro negativo, uno de matriz diurna y otro de matiz nocturna respectivamente, para inteligir la arquitectura del mito como *logos* explicativo.

Intentamos relevar el valor simbólico del linaje negativo, *tópos* de inscripción del hombre ruin, en la construcción que el poema propone a la hora de definir el territorio de conductas y costumbres que la experiencia histórica parece demandar; trazo de una gramática que necesariamente implica dibujar la línea divisoria entre lo Mismo y lo Otro en materia de conducta moral como modo de desplegar e instituir los signos de un modelo de humanidad.

En este sentido, *Trabajos y Días* resulta una lección que, a nuestro juicio, devuelve la misma noción de *kósmos* en un plano ideal. La organización articu-

32 Foucault, 1996. El autor utiliza el término en su análisis sobre la historia de las prácticas de sí. Allí ve cómo esas *tékhnai tou bíou* constituyen el pasaporte a la verdad; analiza el largo contorneo que estas prácticas imponen como modo de ascenso a la verdad, objeto precioso al cual no se accede sin esa consecuente tarea subjetivante. El giro cartesiano va a representar precisamente el abandono de esta *áskesis* como condición de posibilidad a la posesión de la verdad. En Descartes el mero uso correcto de la poderosa *Ratio* basta para alcanzar el punto apodíctico que la verdad supone en la economía general del *cogito*.

33 Hes. *Op.* 720.

lada de una comunidad política parece quedar atestiguada a partir del volumen didáctico que Hesíodo propone como modo, precisamente, de conjurar los elementos disruptivos de la aldea, que una sociedad injusta representa desde su registro pre-cósmico.

Este punto es vital para nuestro modelo de instalación frente a la obra hesiódica. El poeta no hace más que recoger una época que lo "habla", que lo "atraviesa" y la obra resulta, una vez más, el encastre entre lo que se ve y lo que se nombra; "las palabras y las cosas" toman espesura discursiva, o, en otros términos, qué se ve y cómo se nombra lo que se ve en una determinada configuración epocal es el espíritu que anima nuestra observación e instalación como hilo conductor del poema.[34]

El presente trabajo ha sido apenas un esbozo interpretativo; un intento de abrir las imágenes y las representaciones que, en su horizonte polisémico, permiten vincular el poema con múltiples horizontes de sentido.

Hesíodo es un clásico. Nos interpela desde su *lógos* que llega hasta nuestros días, haciendo de la justicia, el hombre de bien y el trabajo los pilares de la existencia humana, constituyendo los pilares de la Mismidad antropológica. Esa es quizás la más nítida apuesta que lo convierte en una palabra absolutamente contemporánea, de múltiples resonancias.

Esta ha sido quizás la enorme riqueza del *corpus*: permitirnos bucear en la espesura discursiva, descender por sus tópicos, husmear en sus rincones y abrir un juego caleidoscópico de asociaciones, intersecciones, cruces, continuidades, rupturas que han generado un territorio complejo en los vínculos que se juegan entre lo Mismo y lo Otro.

34 Cf. Colombani 2016, 465 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Liñares, Lucia, trans. 2005. Hesíodo. *Teogonía. Trabajos y Días.* Buenos Aires: Alianza.

Most, Glenn W., ed. et trans. 2007. Hesiod. *Theogony. Works and Days. Testimonia.* Loeb Classical Library 57. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pérez Jiménez, Aurélio, et Alfonso Martínez Díez, ed. et trans. 2000. Hesíodo. *Obras y Fragmentos.* Madrid: Gredos.

Ross, W. D., ed et trans. 2000. Aristóteles. *Metafísica.* Buenos Aires: Sudamericana.

Liddel, H. G., et R. Scott. 1996. *A Greek-English Lexicon.* Oxford: Clarendon Press.

Vianello de Córdova, Paola, trans. 1978. Hesíodo. *Teogonía.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliografía citada

Colombani, M. C. 2009 *Foucault y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

Colombani, M. C. 2016. *Hesíodo. Discurso y linaje. Una aproximación arqueológica.* Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Crubellier, Michel. 1996. "Le mythe comme discours. Le récit des cinq races humaines dans *Les Travaux et Les Jours*." In *Le Métier du Mythe. Lectures d' Hésiode*, dir. F. Blaise, P. Judet de La Combe, et P. Rousseau, 435-63. Paris: Septentrion.

Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1997. *¿Qué es la filosofía*? Barcelona: Anagrama.

Foucault, Michel, (1996) *La Hermenéutica del Sujeto*. La Plata: Altamira.

Gallego, Julián. 2005. *Campesinos en la Ciudad. Bases agrarias de la pólis griega y la infantería hoplita.* Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Garreta, Mariano, et Cristina Bellelli. 1999. *La Trama Cultural. Textos de Antropología.* Buenos Aires: Caligraf.

Gernet, Louis. 1981. *Antropología de la Grecia Antigua.* Madrid: Taurus.

Hadot, Pierre. 1999. *¿Qué es la Filosofía Antigua?* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Madrid, Mercedes. 1999. *La Misoginia en Grecia.* Madrid: Cátedra.

Nelson, Stephanie. 1996. "The Drama of Hesiod's Farm." *CPh* 91(1): 45-53.

Santillán Güemes, Ricardo. 1985. *Cultura, Creación del Pueblo.* Buenos Aires: Guadalupe.

Vernant, Jean-Pierre. 1986. *La muerte en los Ojos*. Barcelona: Gedisa.

FROM THE PRIMORDIAL MOTHER TO A HOLY-EROTIC BODY:
Some reflections on the representation of Rhea Silva in Latin Literature[1]

Katia Teonia Costa de Azevedo
Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ)
katiateonia@letras.ufrj.br | https://orcid.org/0000-0001-6983-4220

Abstract: Rhea Silvia, the first female character of great prominence in the Roman mythical period, embodies the antinomy of the sacred-profane body - a body noteworthy for its chastity, heroic motherhood, and bearing the marks of violence. Drawing on passages from Virgil's *Aeneid*, Horace's *Odes*, and Ovid's *Fasti* - all written by male authors - and supported by studies authored by women, this paper aims to reflect on the configuration of the character Rhea Silvia, observing her role as a moral subject, the political utilization of her body, and the conception and appropriation of her female body within the discourse of Roman male ideology, in the preservation of social and political harmony.
Keywords: Rhea Silvia; Roman mythical period; Sacred-profane body; Female body.

Resumo: Reia Silvia, primeira personagem feminina de grande protagonismo no período mítico romano, reúne em seu corpo a antinomia do corpo sacro-profano, um corpo notável pela castidade, pela maternidade heroica e que suporta as marcas de inúmeras violências. Tomando como base passagens da *Eneida* de Virgílio, das *Odes* de Horácio e dos *Fastos* de Ovídio, fontes escritas por autores masculinos, e apoiada em estudos de autoria feminina, proponho refletir sobre a configuração da personagem Reia Silvia, observando o seu papel como sujeito moral, o uso político do seu corpo e sobre a concepção e a apropriação do corpo feminino da personagem Reia Silvia pelo discurso ideológico masculino romano na preservação da harmonia social e política.
Palavras-chave: Reia Sílvia; Período mítico romano; Corpo sagrado-profano; Corpo feminino.

1 A version of this text has been published in Portuguese with the title "Quando o corpo fala e a gente escuta: a representação de Ilia - Reia Silva na poesia latina" in the anthology "O feminino na literatura grega e latina" (EdUFPI 2023). Special thanks are extended to George Madeiro for his kindness in translating this paper from Portuguese into English.

Introduction

Rhea Silvia – sometimes called Ilia – is a woman, princess, priestess, daughter and mother to twins. Rhea Silvia[2] is one of the protagonists of the mythical story of the foundation of Rome, however, narratives about the origins of Rome tend to focus on the male figures of the Trojan Aeneas and the famous-twin-brothers Romulus and Remus. The first female protagonist of the mythical Roman period,[3] Rhea Silvia brings together in her body the antinomy of the sacred and the profane body, a body remarkable for its chastity and heroic motherhood, yet bearing the traces of countless violent acts. An oppressed body – raped, imprisoned and, in certain versions of the myth, murdered – a tragic destiny veiled by the poetics of the marvellous, echoed in the very stripping of her life journey, since, in the mythological tradition, Rhea Silvia disappears after the birth of her children.

Despite the fact that the primitive Roman narratives cover an imprecise historical period, the material featuring heroism on which the primitive mythical tradition is based, encompasses a symbolic relevance, spread through the *exempla*, which will later influence moral paradigms in Roman society.[4] From this perspective, understanding the representation and the place of the character Rhea Silvia in the mythical narrative of the foundation of Rome, calls for a reflection about how the social order of attributes is so intimately associated with gender relations. It is to analyse the symbolic complexity of the body and how human corporeality produces and reproduces social and cultural reasoning. It also invites reflection on the construction of the dominant discourse embedded in the imagination of the Roman people.

Based on passages from Virgil's *Aeneid*,[5] Horace's *Odes*[6] and Ovid's *Fasti*,[7] all sources written by male authors that comprise the initial phase of Octavius

2 Standard term to be used in this study.
3 After Rhea Silvia, other female figures from the period of the Roman foundation were the target of great violence and had their episodes propagated as an example, namely: Tarpeia and the Sabines.
4 Rocha Pereira 2002, 27; Langlands 2006, 28.
5 Verg. *A.* 1.272-274; 7.659-661.
6 Hor. *Carm.* 1.2.17-20.
7 Ov. *Fast.* 3.9-42.

Augustus' empire, and supported by supported by feminist scholarship,[8] I suggest a reflection on the configuration of Rhea Silvia's character, observing her role as a moral subject,[9] the political use of her body and about the conception and appropriation of the female body of Rhea Silvia as a character by the Roman male ideological discourse in the preservation of social and political harmony.[10]

Ilia - Rhea: anthroponyms that unite a single body

The narratives surrounding Rhea Silvia as a character possess a certain impenetrability, stemming from the importance of her role in the foundation of Rome and the political-moral entanglement resulting from the events involving the Vestal priestess Rhea Silvia and her sacred, unchaste, and pregnant body.

From this perspective, various versions of the myth circulate, most notably the well-known story of Romulus and Remus. This narrative, shaped by genre conventions and programmatic intent, reflects facets of a civic and patriotic ideal, and plays a significant role in the development of a national identity.

Before analysing the poetic sources selected for this study, I present a historical variant, to create a generic contrast that may contribute to a better perception of the appropriation of Rhea Silvia's female body as a political-moral construct.

The version of the myth that I present here is taken from *Roman Antiquities*[11] by historian Dionysius of Halicarnassus. The choice of this author as a guide for the mythical narrative is justified by his focus on the passages where Ilia is mentioned,[12] as well as his effort to highlight throughout his work the virtuous

8 As Ariadne Staples' study *From good goddess to Vestal Virgins: sex and category in Roman Religion* (2004), Sandra Joshel's *The body female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Vergenia* (2002), and also the study by Rebecca Langlands, *Sexual morality in Ancient Rome* (2006).

9 According to Langlands (2006, 7): "*Pudicitia* offers us a new route into studying ideologies of sex in Roman culture, one which allows us to move beyond the idea of penetration, of sex as necessarily phallic and involving activity and passivity (although these will inform our understanding too) and beyond the male desiring subject, to deal with women, children and even slaves as moral subjects."

10 Joshel 2002; Staples 2004; Langlands 2006; Azevedo 2017.

11 For this study, the translation by Elvira Jimenéz and Ester Sánchez was used 1985.

12 Dionysius of Halicarnassus adopts the Greek term "Ilia" and makes seven direct references in his first book, namely: 1.76.3; 77.1; 79.2-4.9; 84.2.

character of the Roman people, which contributed to their numerous achievements and the rise of Roman civilization.[13]

In accordance with the historical variant,[14] Numitor, the eldest son of Procas (a member of the Aenead dynasty) was the king of Alba Longa and the father of Aegestos and Rhea Silvia. Amulius, younger brother of Numitor, ascends to the throne of the Albanians, after dethroning his brother Numitor. Fearing revenge and determined to secure his hold on power, Amulius murders Aegestos and compels Rhea Silvia to serve as a priestess in the temple of Vesta, goddess of the sacred hearth. The Vestal priestesses were responsible for preserving the sacred fire in the temple of Vesta (*aedes Vestae*).

Still according to the historical narrative,[15] Numitor supposes that Amulius's main motivation in giving Ilia away to the priesthood was related to the chastity vow taken by the Vestal priestesses. In this way, Amulius would have ensured the absence of heirs and could have continued his political project. The narrative continues by adding that four years after assuming the priesthood, Rhea Silvia was raped by a man who had fallen in love with her.[16] The crime would have happened while the priestess was walking through the forest dedicated to the god Mars, in search of water for her rites. According to another version, the rape would have been committed by her own uncle, who had used artifices to hide his identity. To hide the pregnant body, Rhea Silvia, following her mother's instructions, pretends to be sick and stops attending the temple, her ritualistic commitments performed by the other priestesses. Growing suspicious of his niece's seclusion, Amulius initiates an investigation, dispatching his trusted physician and placing his wife under watch.[17] Facing the imminence of childbirth, the pregnancy was revealed and then Amulius places armed guards to control his niece's actions. Summoning Numitor to a council, Amulius announces the crime, publicly accuses his brother of being an accomplice along with his wife and orders the rapist to be denounced. Rhea Silvia revealed to her father that the crime had been committed

13 D.H. *Antiquitates Romanae* 1.89.
14 D.H. *Antiquitates Romanae* 1.77.
15 D.H. *Antiquitates Romanae* 1.77
16 The term used by Elvira Jimenéz and Ester Sánchez in the Spanish translation is "violación" (for edition; D.H. *Antiquitates Romanae* 1.77, 1984, p. 137).
17 D.H. *Antiquitates Romanae* 1.78

by a god, thus guaranteeing the protection of the twins, an argument that would be confirmed with the upcoming birth. Having not accepted the facts presented by his brother, Amulius condemns Rhea Silvia and determines that his niece must be punished. While Amulius announced his sentence, the twin sons were born. Numitor appeals, arguing that his daughter was not responsible for her condition and that what happened was a divine intervention, a version that could be sustained with the birth of the twins. However, Amulius not only rejects the appeal, but also accuses Rhea Silvia of having planned to deceive him, including, at the time of childbirth, another child brought with the help of other women. The advisors support Amulius in his accusation and condemn the Vestal priestess for having broken her vow of chastity under death penalty – being buried alive and her offspring thrown into the river.[18] Despite Dionysius of Halicarnassus (1.78.5) reporting that previously the penalty for Vestal priestesses who broke their vow of chastity was death by whipping with rods, he also mentions variations of this account. In some versions, Rhea Silvia is immediately executed, while in others, the priestess is sentenced to be confined in a hidden prison under surveillance. This version seems to have guided the narrative of Dionysius of Halicarnassus, who presents Rhea Silvia's punishment as having been buried alive (D.H. 1.78.5).[19]

Rhea Silvia is perhaps the way in which this character is most commonly recognized, however, two of the poets analysed here – Virgil and Horace – also use the Greek term Ilia (*Ilia*), a noun form possibly taken from the feminine form from the Greek gentile *ílios, -a, -on*, which designated the inhabitant of Ilium (Troy), so the proper name "Ilia" has the meaning of "the Trojan woman".[20]

The terms "Ilia" and "Rheia Silvia" are related to different versions of the narrative, which are distinguished, namely in what concerns to affiliation, since Ilia would be one of the daughters of the Trojans Aeneas and Lavinia, and Rhea Silvia, daughter of Numitor, king of Alba Longa.[21] Although there is a distinction

18 The breaking of the vow of chastity by the Vestal priestesses would result in the merciless condemnation of being "buried alive in an underground chamber, in a place known as the *Campus Sceleratus*, located near the Colina Door", as described by Paul Harvey (1998, 513).

19 According to Pierre Grimal (2000, 406), in the variant in which Reia Silvia survives, she is rescued by her sons Romulus and Remus, when the twins claim the throne of Alba Longa.

20 As evidenced by Pierre Grimal (2000, 249).

21 Pierre Grimal 2000, 249.

in affiliation, Ilia and Rhea Silvia share the same tragic destiny, neglected by the Roman mythical tradition, as it will be seen in the sources presented.

In the Augustan period, a moment of moral reforms and national reassurance, three poets recover the myth of the foundation of Rome and allude to the character of Rhea Silvia in their poems, namely, Virgil, Horace and Ovid. Although the metric and other elements make them peculiar, one aspect brings them together, namely: the ideological atmosphere of the constitution of a Roman identity.[22]

The Virgilian Ilia-Rheia: The foremost mother, a body abode for the other-heroic

Virgil, in the *Aeneid*, refers to Rhea Silvia twice. Firstly, the reference is made through the Greek term "Ilia", right away in the first book of the epic. In this passage, Venus seeks Jupiter to question him about the fate of the Trojans, particularly that of her son Aeneas, who, along with his companions, had been stuck by a violent storm orchestrated by Juno. Faced with the misfortune of Aeneas and shaken by the son's suffering, Venus intercedes with her father Jupiter, who will appease the heart of the afflicted mother with the revelation of the prosperous destiny of Aeneas and her descendants. Jupiter's arguments draw from the History of Rome, beginning, chronologically, with the episode of Rome's foundation. In Virgil's account echoed by Jupiter, Aeneas triumphs in *Latium*, being succeeded by his son Ascanius, who will transfer the kingdom from the seat of Lavinium and fortify Alba Longa, where he will reign for thirty years, and his Trojan descendants will reign for three hundred years. At this moment, Virgil advances the narrative and introduces Ilia, as it can be seen in the following passage:

> *Hic iam ter centum totos regnabitur anos*
> *Gente sub Hectorea, donec regina sacerdos,*
> *Marte grauis, geminam partu dabit Ilia prolem.*[23]

22 Virgil's Aeneid: dactylic hexameter; Horace's Ode 1.2: Sapphic stanza and Ovid's Fasti: elegiac couplets.
23 Verg. *A.* 1.272-74.

The transition of the narrative is mediated by the Latin temporal conjunction *donec*, which takes the reader through the dynasty of the Enneads, suppressing the political context of Alba Longa in which Ilia is inserted. However, even before the name "Ilia" is known, Virgil presents us with its attributes: *regina sacerdos*. The first characteristic attributed to Ilia reveals its royal origin – *regina*, a term that, in its first sense, means "queen", and, in this excerpt, it is used by the poet, with the meaning of "princess". Despite Virgil omitting Ilia's lineage, the term *regina* demonstrates that Ilia is the daughter of the ruling family of Alba Longa, location indicated by the poet in line 271 – *Albam*, and reinforced by the adverb *hic* "here", which introduces the next verse. The mythical narrative says that Ilia, as already shown, is a variant of the anthroponym Rhea Silvia, however, since Ilia is the daughter of Aeneas and Lavinia, it would not be possible for Ilia to be alive for more than three hundred years later, time in which the episode narrated by Virgil will be developed, as described in lines 272-274 of the Aeneid. As Oliva Neto points out, contradictions like this can be found in other episodes of the Aeneid – far from being a trivial and disjointed inconsistency, these contradictions reflect the poet's effort to present multiple versions of the same myth as a display of erudition, ultimately highlighting the version to which the poet was most inclined. From this perspective, it is possible to see that Virgil knew the variant "Ilia", but he appropriated it from the narrative context of the version about Rhea Silvia.[24]

The second attribute given by Virgil is *sacerdos*, "priestess". Ilia was a Vestal priestess. The Vestals were a group of six virgin women,[25] who had to take a vow of chastity, which initially lasted five years and which, from Numa, became a thirty-year period.[26] The virginity of the Vestals justified with the pure and immaculate nature of chastity, characteristics that are also identified in the sacred fire, which they should preserve.[27]

24 Oliva Neto 2014, 61.
25 Staples 2004, 132.
26 D.H. *Antiquitates Romanae* 1.76.
27 2004, 148.

The social and religious status of the Vestal priestesses was quite relevant, as it can be seen in the expression used by Livy [28] – *uenerabiles et sanctae* (venerable and holy) and the preservation of this condition, mediated by chastity, symbolized Roman integrity.[29] When using the term *sacerdos*, Virgil announces not only a relevant religious service performed by Ilia, but he also highlights a key characteristic for the Roman ideological discourse – *pudicitia*,[30] a moral value, characteristic of the Roman society,[31] which moderates the relationship between mind and body, making it possible to think about sex and ethics.[32] Despite the fact that there is no unified definition of the concept,[33] it can be understood, in accordance with Langlands, that *pudicitia* is "a moral virtue ... that refers to the regulation of behaviour (whether of oneself or of other people) specifically associated with sex."[34]

Considering, therefore, the vow of chastity assumed by the priestesses of Vesta, virginity is configured as a sacred commitment,[35] giving to the term *sacerdos*, to which Rhea Silvia is qualified, the status of moral authority. This principle, consolidated in the sacred and inviolable body, reflects a religious, ethical and civic commitment, since the Vestal priestess is intrusted with preserving the sacred fire of the city. Moreover, the socio-religious position granted to the Vestal priestesses admits a restructuring of the Roman social order making the priestess, in general, and Rhea Silvia, in particular, a moral figure. This is especially significant given that *pudicitia* was not merely a measure of personal morality but also a quality with profound religious and political implications, embodying the expectations and values of Roman society regarding female behaviour.

The Virgilian narrative, however, conceals the first major violence inflicted upon Ilia, as the priesthood was not a role Rhea Silvia sought willingly. The princess of Alba Longa was compelled by her uncle Amulius to serve the goddess Vesta,

28 Liv. 1, 20.3
29 Staples 2004, 147.
30 According to Langlands (2006, 4), although the concept is part of the moral construction of Roman society, the term *pudicitia* is hardly used, having been identified by the author in the following authors: Plautus, Propertius, Cicero and Juvenal.
31 According to Langlands (2006, 2), there is no equivalent concept in Greek for *pudicitia*, although there is a certain relationship with the Greek concepts of *sophrosyne* (self-control) and *aidos* (shame).
32 Langlands 2006, 3-8.
33 Langlands (2006, 31-32) identifies seven facets to *pudicitia* and emphasizes the multifaceted character of this concept.
34 Langlands 2006, 31.
35 Staples 2004, 147.

under the subterfuge of granting her niece an honourable status. In addition to Amulius' political motivations, it is also possible to understand, in the light of the concept of *pudicitia*, since the fact that he forced Ilia to go against her will demonstrates a control mechanism of the female sexuality. The management of the woman's body was a Roman project, which had moral and political purposes and was instrumentalized through laws that punished married and unmarried women, as it can be seen in the ninth law, from the tenth board of the Law of the XII Boards, which authorized fathers to kill their unmarried daughters who had premarital sex, and husbands to kill wives who had sex with a man other than their husband.[36]

In the context of the works analysed here, there was the implementation of the Marriage Laws of Augustus, established in the scope of the moral reform elaborated by the emperor, who promulgated, in 18 BC, the Julius Law on adultery (*Lex Iulia de adulteriis*). The regulatory logic of female sexuality remains in Octavian legislation, preserving power to those who had the social and legal role of protecting and avenging the honour of the father or husband, as can it be seen in the concise description of the law by Langlands:

> The law made provision for the punishment of transgressive sex (usually *stuprum*, sometimes called *adulterium*) involving a man having sex with any freeborn Roman (except his own wife), especially married women, but also unmarried women, widows and male and female children. It punished not only those who perpetrated *stuprum* on a free body, but also those who abetted such an act. A father who was *paterfamilias* could kill a married daughter and her lover if he found them under his own roof; a husband could kill the lover provided he was of a low social status.[37]

More than the control of the female body and its sexuality, the implementation of these laws must be understood as a legal device, based on political, economic and moral assumptions, promoted by encouraging marriage between aristocrats, boosting the birth rate and the coercion of adultery, as Azevedo points out.[38]

---

36 Langlands 2006, 21.
37 Langlands 2006, 20.
38 2017, 66.

Following the reading of Virgil's excerpt, it is possible to observe that Ilia's name is presented only in verse 273, inaugurated by the term "Mars", followed by the adjective "*grauis*" (274), used here with the meaning of "pregnant". The use of this term shows that Ilia is pregnant and to whom the parentage of her offspring is linked – the god Mars. Once again Virgil's omits another violence suffered by the princess of Alba Longa, since Ilia's pregnancy is the result of rape. Her chaste body was violated, forcing her to break the sacred vow of chastity and, consequently, branding her a transgressor deserving of punishment.

Virgil's verses interpreted by Jupiter, nevertheless, would not dare to recall the aridity of this reality. And how would the mythical tradition welcome an unchaste, pregnant Vestal priestess? In fact, it would not be possible to see the voice of the god of gods echoed in the realization of a crime, which he himself had committed so many times. Except in the case when the rape was committed by a god, it was not considered a crime. Furthermore, since Rhea Silvia was a vestal priestess, her violation would imply the conservation of the city's sacred fire, as fire was a symbol for chastity, as well as for the integrity of the city, as Staples comments:

> The fire was also a potent symbol for the chastity of the Vestals and its consequence, the stability of the Roman state. They had to tend it ceaselessly for its extinguishing might be a sign of their unchastity and presage disaster for the city. If it was determined that it was indeed such a sign a Vestal would be tried and punished in the customary fashion If the fire had been extinguished merely through a Vestal's negligence, she was whipped by the pontifex maximus.[39]

From this perspective, when revisiting the Roman foundation myth, Virgil ensures the Roman stability echoed and endorsed by Jupiter, protects Rhea Silvia's chastity and, consequently, her *pudicitia*, as a result of a prodigious argument, which makes the violated body of Rhea Silva, a giving body, a body abode, which makes room for the founder of Rome.

In another passage of the Aeneid, Virgil, in Book 7, takes up the mythical image of the princess of Alba Longa presented in Book 1, but now making

39 Staples 2004, 148.

use of the more popular variant of the name – Rhea, as it can be seen in the verses below:

> *Collis Aventini silva quem Rhea sacerdos*
> *Furtivum partu sub luminis edidit oras,*
> *Mixta deo mulier, postquam Laurentia victor*[40]

The highlighted excerpt presents some controversy, as Rhea's name is associated with a new lineage. However, certain elements of Rhea Silvia's narrative are maintained, which prompts Plessis and Lejay[41] to reference Servius Honoratus in order to clarify such ambiguity. According to the authors, Honoratus does not hesitate to state that it is, in fact, Rhea Silvia, and he justifies the use of the anthroponym as a copy of the myth of the Princess of Alba Longa. Therefore, following the reading of Plessis and Lejay, it is possible to observe another representation of the legendary princess of Alba Longa with emphasis on her *pudicitia*, since Virgil returns to the term *sacerdos* to again emphasize the religious and moral attribute of the princess of Alba Longa. Rhea Silvia's pregnancy is also resumed in this passage, as well as the presentation of the progenitor, however, the poet from Mantua suppresses the name of Mars from this passage, replacing the name of the deity with the generic term *god*. The excerpt also reveals that Rhea gave birth in a stealthy way (*furtiuum*), this condition may be supported by the variant of the myth that presents Rhea Silvia as a fugitive, since the Vestal priestess escaped from the prison imposed by her uncle Amulius.

In both passages where Virgil mentions Ilia or Rhea, there is no reference to the violence endured by the princess of Alba Longa. It should be noted that the Virgilian version of the Roman foundation myth idealizes the figure of Ilia-Rheia by emphasizing her royal ancestry (*regina*), her religious devotion and chastity (*sacerdos*), the carnal union of her body with a god (*Marte grauis / Mixta deo mulier*) and, last but not least, her role as the mother of the great founder of Rome.

40 Verg. *Aen.* 7.659-661.
41 1920, 606-07.

The Horatian Ilia: The painful mother, a repository body for the pain of many

The reference to the Princess of Alba Longa is made by Horace, in his first book of the *Odes*, in the second poem, which, alongside other poems,[42] composes a cycle, which recaptures the past of Rome. In these verses, Horace, who recovers the Greek anthroponym, presents new outlines for the myth of Ilia, delimiting the mythical narrative in his epilogue, as it can be seen in the following excerpt:

> *Vidimus flavom Tiberim retortis*
> *litore Etrusco violenter undis*
> *ire deiectum monumenta regis*
> *templaque Vestae,*
> *Iliae dum se nimium querenti*
> *iactat ultorem, uagus et sinistra*
> *labitur ripa Iove non probante*
> *u-xorius amnis.*[43]

Horace's verses present a different picture from the one given by Virgil. While the poet from Mantua emphasizes in his verses the episode of the birth of the twins Romulus and Remus, Horace, in this passage, demonstrates Ilia's pain and lament. In addition to Horace presenting us with a painful Ilia, the passage also reveals an apotheotic outcome of Rhea Silvia, since, in the most tragic variant of the myth, Ilia is thrown by her uncle Amulius into the Tiber River, who received her as his wife and rose to heaven beside his bride.[44] However, the suffering presented in Horatian verses does not reveal the violence experienced by Ilia herself, as one familiar with the myth might be led to suppose. Through the myth of the foundation of Rome, Horace appropriates the symbolic body of Ilia and remodels the pain of the foremost mother, associating the lament of the princess of Alba Longa with the death of Caesar, who, as a descendant of

42 According to Pedro Braga Falcão, in introduction "Roteiro para una leitura temática das odes" (2008, 35), this Ode is part of the cycle that addresses the recent past of Rome. Other odes from the group: 1.2; 1.14; 1.35, 1.37; 2.1 and 3.24.
43 Hor. *Carm.* 1.2.13-20.
44 Grimal (2000, 405-406).

Aeneas, is also affiliated to the priestess herself.[45] The Horatian simile is supported by a series of natural phenomena that took place in Rome at the time of Caesar's death, as observed by Falcão,[46] and demonstrates, on the one hand, the power of a foundation myth in the formation of a national identity, and, on the other hand, the political use of Ilia's suffering, a body that is taken to claim Caesar's place.

In this passage, Ília's suffering, expressed by the nominal verb form *querenti*, present participle of the verb *queror* (to lament), is embodied in tears, reverberated in the revenge of the spouse-river, which increases its volume and overflows, causing an enormous flood in the city of Rome. The poetic image of the overflowing river amplifies the lamentation of a complaining Ilia. If in Virgil, Ilia became the foremost mother, here, the Horatian Ilia is the *mater dolorosa*. The body that made room for the founder of Rome, here is a body in mourning, a repository body for pain, making room for the pain of the descendants of Romulus, or even the brothers of Ilia, since every Roman was considered the brother of a Vestal priestess, as presented by Azevedo.[47] A suffering that leverages the tragic *pathos* of Caesar's death and that translates the patriotic feelings of recognition and belonging, supporting the conception of a national identity.

Another aspect stands out in the Horatian excerpt – Ilia's marriage to the Tiber River. The *pudicitia*, demonstrated more evidently in Virgil's verses, takes on a new outline in the Horatian version of the myth, since Ilia, here, is married, yet another divine union that protects Ilia's sacred body. Through the marvellous, Horace's poetic construction preserves Ilia's immaculate body and sexual purity, reestablishes control of the solo female body and restores Ilia to the ideal place of women in Augustan society, thus safeguarding the political-moral integrity of Rome, as observed in Joshel:

> Woman was to be returned to her proper place. Marriage was to be regulated by the state; women's sexuality was to form the images and establish the boundaries so necessary to secure Rome's domination of others and Augustus' structuring of power.[48]

45 Villeneuve cf. Horace, 1954, 9.
46 2008, 51, n.17.
47 Azevedo 2017, 102.
48 Joshel 2002, 174.

The union of Ilia with the Tiber River also allows recognizing that the celestial marriage, as well as the apotheosis of Ilia, configure the construction of a new mythical persona – the deified matron. The conception of a chaste and married body would reinforce the representation of Ilia in the Roman social imagination, not only as a *mater*, but also as a *matrona*, symbols that reinforce moral values recognized by the Roman society. In this perspective, the Horatian representation of Ilia would fill a representative void in the mythical tradition, since the representation of the matron is suppressed in the founding myth of Rome.[49] As observed by Staples, indeed, it is possible to identify in the Roman foundation myth a masculine ideology about the female body, outlined in the female sexual categories constant or not in the myth, namely, the virgin – Rhea Silvia –, the prostitute – Aca Larencia –, and the wife – not represented in the myth. According to Staples, the representative gap would be justified by its socio-political importance, since only a matron could generate legitimate children for a Roman citizen.

In this perspective, the "matron", together with the "virgin", would play, through *pudicitia*, a relevant and, at the same time, threatening role, enabling:

> Our sources therefore offer the sort of information about women' s engagement with the moral sphere usually lacking in Roman moral discourse. We are given a rare chance to compare the moral development of men and women, and to explore evidence for women as moral subjects (as opposed to objects of control) in parallel with that for men.[50]

The Ovidian Rhea: a holy-erotic body

Our third and last source is Ovid, in his work, *Fastos* (*Fasti*), "a kind of poetic calendar in elegiac couplets",[51] in which the poet proposes to present the most important Roman ephemeris based on the calendar of his time, that is, the beginning of the imperial era. In this work it is possible to experience a more

49 Staples 2004, 63.
50 Langlands 2006, 2.
51 Citroni 2006, 606.

developed narrative of the myth of Rome foundation and a greater participation of Rhea Silvia, as seen below:

Tum quoque inermis eras, cum te Romana sacerdos
cepit, ut huic urbi semina magna dares.
Silvia Vestalis (quid enim vetat inde moveri?)
sacra lavaturas mane petebat aquas.
ventum erat ad molli declivem tramite ripam;
ponitur e summa fictilis urna coma:
fessa resedit humo, ventosque accepit aperto
pectore, turbatas restituitque comas.
dum sedet, umbrosae salices volucresque canorae
fecerunt somnos et leve murmur aquae;
blanda quies furtim victis obrepsit ocellis,
et cadit a mento languida facta manus.
Mars videt hanc visamque cupit potiturque cupita,
et sua divina furta fefellit ope.
somnus abit, iacet ipsa gravis; iam scilicet intra
viscera Romanae conditor urbis erat.
languida consurgit, nec scit cur languida surgat,
et peragit tales arbore nixa sonos:
utile sit faustumque, precor, quod imagine somni
vidimus: an somno clarius illud erat?
ignibus Iliacis aderam, cum lapsa capillis
decidit ante sacros lanea vitta focos.
inde duae pariter, visu mirabile, palmae
surgunt: ex illis altera maior erat,
et gravibus ramis totum protexerat orbem,
contigeratque sua sidera summa coma.
ecce meus ferrum patruus molitur in illas:
terreor admonitu, corque timore micat.
Martia, picus, avis gemino pro stipite pugnant
et lupa: tuta per hos utraque palma fuit.'
dixerat, et plenam non firmis viribus urnam
sustulit: implerat, dum sua visa refert.
interea crescente Remo, crescente Quirino,
caelesti tumidus pondere venter erat.[52]

52 Ov. *Fast.* 3.9-42.

The Ovidian version of the myth naturally displays more elements than those previously observed, which is justified by the programmatic proposal presented in the first paragraph of this section. In this passage, Ovid begins by evoking Mars (1-8), on the grounds that the month of March, the month the poet discusses, has its origin in the name of that god. Soon afterwards, Ovid, who had already described that Mars had laid down his weapons on the ground (1-2), says that Mars was defenceless (*inermis*) until the moment of being conquered (*cepit*) by a Roman Vestal (*Romana sacerdos*, 9). In these few initial verses, it is possible to observe various aspects of gender relations and male idealization of the female body. To understand this construction, I highlight the term *sacerdos*, which is again used to introduce Rhea Silva as a character, who has not yet been mentioned by name. The use of this term reinforces, as already observed in Virgil's representation, the sacrosanct atmosphere conferred on the Princess of Alba Longa. However, Ovid begins his second verse with the verb *cepit*, past tense of the verb *capio*, which means, among other things, "to capture", and which was translated by Gouvêa Júnior as "to conquer", the first action attributed by the poet to the Roman priestess. From this perspective, the verb *cepit* is the reading key to understanding that, despite being presented as *Romana sacerdos*, Reia Silvia's body is perceived as a female body and as an erotic body, a temple of enchantment, a body that brings together the holy-profane dichotomy and becomes the object of desire of a god without weapons.

The association of seduction as a feminine artifice is foreshadowed in the description of the god Mars stripping down his weapons, as observed in the following excerpt:

> Bellice, depositis clipeo paulisper et hasta,
> Mars, ades et nitidas casside solve comas.[53]

When Mars first sees Reia Silvia, he is unarmed, and Ovid portraits their encounter with the god appearing helpless (9), captivated by the priestess who conquers him simply by being herself. Rhea's body is thus presented as a female

53 Ov. *Fast.* 3.1-2.

form imbued with eroticism, which, even unintentionally, provokes desire. In this perspective, the rhetoric of love at first sight eclipses, in a first act, the logic of the eroticized female body and, subsequently, the upcoming sexual violence.

Regarding sacredness and, by extension, chastity, as an element of the masculine drive, Bataille, in his study of eroticism, comments that there is an impulse that leads the being to tarnish the beautiful, as observed in this passage: "Si la beauté, dont l'achèvement rejette l'animalité, est passionnément désirée, c'est qu'elle la possession introduit la souillire animale. Elle est désirée pour la salir. Non pour elle même, mais pour ja joie goûtée dans la certitude de la profaner" (Bataille, 1987, 143). In the author's opinion, beauty is in itself a impulse for violation, a human transgression, as observed:

> À propos de la beauté, j'ai parlé de profanation. Tout aussi bien, j'aurais pu parler de transgression, puisque l`animalité, par rapport à nous, a le sens de la transgression, l'animal ignorant l'interdit. Mais le sentiment de profaner est plus immédiatement intelligible pour nous. (Bataille 1987, 144)

Despite of the fact that the French philosopher's reflection does not make gender distinction, we can verify, from the Ovidian narrative, that the profanation impulse is characteristic of the male figure, represented, in this passage, by the god Mars, and the profaned being, in this context, a female body, symbolized by the Roman priestess, Rhea Silvia.

The rhetoric of the female body as source of eroticism makes it possible to understand that the reification of the female body is guided by attributes elaborated by the male socio-ideological discourse, which identifies youth,[54] beauty, chastity and sacredness as an ideal of a desirable female body. Taking sexuality as a patriarchal mechanism, "sexual objectification is the primary process of the subjection of women. It unites act with word, construction with expression, perception with enforcement, myth with reality".[55]

The Ovidian narrative continues with the description of Rhea Silva, who rests in the woods and ends up falling asleep. During her sleep, the Vestal priestess

54 According to Bataille (1987, 143-45), youth and formal distancing from animalities are constituent elements of beauty from a human perspective.
55 MacKinnon apud Scott 1986, 1058.

is raped by the god Mars, who, with divine powers, hides his crime, as seen in verses 3.21-22.

The sequences of Mars actions are summarized in "seeing" (*uidet*), "desiring" (*cupit*), "possessing" (*potitur*) and "concealing" (*fefellit*), mirroring the patriarchal template of "Man fucks woman: subject verb object," as mentioned by Joan Scott (1986), in reference to the analogy developed by Catharine Mackinnon. A succession of practices, stealthily disseminated through an idealized loving discourse that praises the desiring male subject. A narrative device that has been conserved by the literary tradition without a reflection on gender relations, which guide this dynamic. Mechanisms that mitigate violence against the female body can be reproduced at various levels of discourse, whether in original works or in translations. One example can be observed in the Portuguese translation of the same highlighted verses (Ov. *Fastos*, 3. 21-2) according to Seabra and Castilho's translation:[56]

> Mavorte ao vê-la,
> Arde, ferve de amor; ousa... triunfa;
> E, por mago condão só dado a numes,
> Da mesma a quem roubou seu furto encobre[57]

Another important aspect to be highlighted about the violence suffered by Rhea Silva concerns the loss of her chastity. Virginity, as previously noted, was not merely a prerequisite for membership in the Vestal priesthood but a value in itself (symbolizing the integrity of Roman society) – the violation of a Vestal's vow of chastity was perceived as a dangerous manifestation of her sexual power.[58] The loss of virginity by a Vestal would still be an ideological transgression in the sense of what the priesthood represented, making the great deviation not be the loss of virginity itself, but the impossibility of remaining a Vestal.[59] Moreover, sexual violence against women, more specifically, rape would symbolize, according

56 Seabra et Feliciano de Castilho 1949 (Ov. *Fast.* 3.21-22).
57 Ov. *Fastos*, 3. 21-2.
58 Staples 2004, 132,147.
59 Staples 2004, 148.

to Joshel, a threat to men and, therefore, to political balance, as it can be seen in the analogy presented by the author that translates the female body as a threshold:

If women are boundaries, rape, which assaults an orifice, a marginal area of the body, creates a special vulnerability for the "center," that is, men.[60]

Joplin's analysis, based on the rape of the mythical character Filomela, is consistent with the perception of the female body as a frontier, since, in the author's opinion, "the woman's hymen serving as the physical or sexual sign for the limen or wall defining the city's limits."[61] The author, through Mary Douglas, also offers a very enlightening metaphor for reflecting on the appropriation of the female body as a political body:

> the human body is always treated as an image of society. . . Interests in apertures depends on the preoccupation with social exits and entrances, escape routes and invasions. If there is no concern to preserve social boundaries, I would not expect to find concern with bodily boundaries. The relation of head to feet, of brain and sexual organs, of mouth and anus are commonly treated so that they express the relevant patterns of hierarchy. [62]

Unlike Virgil who presented Rhea Silvia's narrative within the poetics of the marvellous, Ovid incorporates more tangible elements in his portrayal, particularly when he contextualizes the sexual violence Rhea Silva suffers during her sleep. This setting allows Ovid to repress the lament of the princess of Alba Longa for the crime suffered, which leads us to assume that the lack of awareness of the crime would lead to a moral unconsciousness, which would distance Rhea Silvia from the feelings shaped by the concept of modesty, defined by Langlands as ". . . a sense of shame and socio-ethical discomfort stemming from an awareness of oneself as the constant focus of the moralizing gaze of the community, which placed constraints upon the behaviour of a subject".[63] The poet does not seem to find arguments to echo this suffering in his narrative, either because the violence experienced by Rhea Silvia is an event irrelevant compared to the distinction of giving birth to the one who will found Rome, or because to emphasize the violence committed by the god Mars is to tarnish Rhea Silvia's *pudicitia*, to render her

60 Joshel 2002, 179.
61 Joplin 2002, 267.
62 Mary Douglas apud Joplin 2002, 267.
63 Langlands 2006, 18.

impudica, a moral corruption, which is unseemly for the mother of the founder of Rome. However, Rhea Silvia's pregnant body is her power, an authority conferred by motherhood that makes the creature a creator. Moreover, the oneiric atmosphere is conducive to the foreshadowing of the birth of Romulus and Remus and the other difficulties of survival that the twin brothers will face through the work of Amulius, a vision that will be revealed in the next verses by the voice of Rhea Silvia herself.

Yet, before announcing the dream, Ovid points out that the priestess awakens already pregnant with the founder of Rome. The violated body of Rhea Silvia once again receives sacred outlines, here, the body of the Princess of Alba Longa is a guardian temple of the great Roman hero, the founder of Rome, "*Romanae conditor urbis*".[64] Continuing with the analysis of the passage, Ovid reveals, in direct speech, Rhea Silvia's auspicious dream. In other words, while the god Mars violates the sleeping princess of Alba Longa, the poet foreshadows the birth of the twins, the persecution of Uncle Amulius and the divine protection of Mars over the children. Rhea Silvia, unaware of the violence she has suffered, experiences the fate of Rome in her body.

And the Ovidian narrative continues with the birth of the twins and the next verses present relevant elements to observe the morality that affects Reia Silvia. In this passage, the poet describes the dissent of the goddess Vesta herself, when childbirth.[65] In this excerpt, Ovid stresses the seriousness of breaking the vow of chastity, hyperbolically causing even the vestal temple to tremble, thus reinforcing divine disapproval. The poetic image elaborated by Ovid makes it possible to understand that the goddess and, by metonymy, her temple assume the belief of public opinion, it is the moralizing perspective of the community that Langlands[66] speaks of, of a society that condemns the lack of chastity of the vestals, that refutes the female sexuality, which disapproves of a pregnant body outside of marriage. In this sense, it is worth noting the religious authority conferred to the Vestals, as observed in the comments by Staples:

64 Ov. *Fast.* 24.
65 Ov. *Fast.* 3. 43-48.
66 Langlands 2006, 18.

> A Vestal's unchastity was a sign of the dangerous resurgence of her sexual potential. It was also a sign that the constraints imposed on that potential – i.e. ideological virginity – had failed. The loss of her physical virginity removed the foundation upon which the ideal of a Vestal Virgin was constructed. It bears repeating – again – that the peculiar gravity of a Vestal's crime was not merely that she had ceased to be a virgin, but that she had thereby ceased to be a Vestal.[67]

After describing the birth of the twins and the reaction of the goddess Vesta, Ovid shifts the focus of his narrative to the twins, not revisiting Rhea Silvia's story. However, variants of the myth clarify that, after attempting to kill his grandnephews by casting them into the Tiber River, Amulius also throws Rhea Silvia into the same river. In other versions, Rhea is imprisoned by her uncle and only released when Romulus and Remus claim the throne of Alba Longa. While Ovid does not provide a version of Rhea Silvia's fate, both versions ultimately converge on the punishment endured by the princess.

All in all, what belief are we heirs to?

In this study, in response to the male dominance in ancient Latin poetry – resulting in portrayals of femininity shaped by male poetic perspectives and expressions – we strive to value the feminine and feminist viewpoint, both in our analysis and in the theoretical foundation drawn from female authors. In this sense, Augustan Latin poetry, as exemplified by the verses of Virgil, Horace, and Ovid, serves as a vehicle for preserving the ideal of morality associated with Rhea Silvia. The poetic use of the marvellous by these authors is interpreted as an ethical mechanism that reinforces a new imperial order and reveals the importance of poetic discourse in the formation of a national identity.

It was also possible to observe that the representation of Rhea Silvia brings together three mythical *personae*, namely, the "virgin", the "mother" and the "*matrona*", a social order closely associated with female sexuality, which

67 Staples 2004, 147-48.

demonstrates, on the one hand, a male control over the female sexuality, and, on the other hand, the perception of these categories as moralizing subjects.

The narratives observed in this study reveal that Rhea Silvia's body is portrayed as belonging to the "other." It is a non-belonging of her own body, a non-body that brings her closer to the divine, either through the priesthood or through the apotheotic epilogue – a patriarchal logic that replaces control of the female body in male hands. In this framework, the deification of the princess of Alba Longa becomes a moralizing resolution, which allows us to assimilate a character, who carries so many marks on her body. Yet, Rhea Silvia's deification can also be interpreted through her transformation into a pregnant body – a state that that grants the princess the power of creation, such as a god (and the creation of a Roman hero!). From this perspective, the poetics of the marvellous broadens its reach, by demystifying Rhea Silvia's virgin-mother body while simultaneously invalidating the socio-religious anomaly of an unchaste body – consequently, from the perspective of infamy, there is no one to be punished.

Following Langlands,[68] who understands the mythical *exemplum* as a unique and retold version, thus renewing the myth itself, revealing moral aspects of society, and understanding that each interpretation, in turn, is also a new way of seeing the myth, it was observed that the female body of Rhea Silvia is in itself an *exemplum*, since this body becomes a space for the construction of a socio-culturally predominant ideology. A body that brings together a divine offspring, that celebrates the Roman moral virtues and that makes a home for the hero-founder. A political body, guardian of a moral, social and political balance – a body that mimics Rome.

68 Langlands 2006, 28.

BIBLIOGRAPHY

Azevedo, Sarah F. L. 2017. *O adultério, a política imperial, e as relações de gênero em Roma*. PhD diss. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Bataille, Georges. [1957] 1987. *Œuvres Complètes X: L'érotisme*, *Le procès de Gilles de Rais* (1965), *Les larmes d'Éros* (1961). Paris: Gallimard.

Cary, Earnest, trans. 1937-1950. Dionysius of Halicarnassus. *Roman Antiquities*. 7 Vols. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Citroni, Mario, F. E. Consolino, M. Labate, E. Narducci. [1997] 2006. *Literatura de Roma Antiga*. Trad. Margarida Miranda e Isaías Hipólito. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Falcão, Pedro Braga, trans. 2008. Horácio. *Odes*. Lisboa: Cotovia.

Ferraz, Bento de Almeida, trans. 2003. Horácio *Odes e Epodos*. São Paulo: Martins Fontes.

Flores, Guilherme Gontijo. 2014. *Uma Poesia de Mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. PhD diss. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Frazer, James George, trans. 1959. Ovid. *Fasti*. London: William Heinemann.

Gouvêa Júnior, Márcio, trans. 2015. Ovídio. *Fastos*. Belo Horizonte: Autêntica.

Grimal, Pierre. [1951] 2000. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, 3rd ed. Lisboa: DIFEL.

Hallam, G. H., ed. 1909. Ovid. *The Fasti of Ovid*. London: MacMillan.

Harvey, Paul. 1998. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar.

Jiménez, Elvira, et Ester Sánchez, trans. 1985. Dionísio de Halicarnasso. Historia Antigua de Roma: libros I-III. Madrid: Gredos

Joplin, Patricia Klindienst. 2002. "The voice of the Shuttle Is Ours." In *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*, ed. Laura K. McClure, 257-92. London: Blackwell.

Joshel, Sandra R. 2002. "The body female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Vergenia." In *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*, ed. Laura K. McClure, 163-90. London: Blackwell.

Langlands, Rebecca. 2006. *Sexual Morality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nunes, Carlos Alberto, trans. 2014. Virgílio. *Eneida*. São Paulo: Editora 34.

Oliva Neto, João Ângelo. 2014. "Breve anatomia de um clássico." In Virgílio, *Eneida,* trans. Carlos Alberto Nunes, 9-65. São Paulo: Editora 34.

Plessis, Frédéric et Paul Lejay, ed. 1920. Virgile. *Œuvres*. Paris: Hachette.

Scott, Joan W. 1986. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, 91 (5):1053-75. https://doi.org/10.2307/1864376.

Seabra, António Luís, et António Feliciano de Castilho, trans. 1949. Horácio, Ovídio. *Sátiras, Os Fastos*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson.

Staples, Ariadne. [1998] 2004. *From good goddess to Vestal Virgins: sex and category in Roman Religion*. London: Routledge.

Rocha Pereira, Maria Helena. 2002. *Estudos de História da Cultura Clássica.* Vol. 2 *Cultura Romana.* 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Villeneuve, François, ed. et trans. 1954. Horace. *Odes et épodes*. Tome I. Paris: Belles Lettres.

ESTUDOS
ARTICLES

"I ROAM THE DESERT DESIRING YOUR LIFE": Ištar's divine support to Esarhaddon and Ashurbanipal in the 7th century BCE

Manuel Kaoê Rodrigues
Investigador Independente
manuelkaoe@gmail.com | https://orcid.org/0009-0005-5383-5575

Isabel Gomes de Almeida
Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa
isalmeida@fcsh.unl.pt | https://orcid.org/0000-0001-5954-4959

proposta: *submission* 15/04/2024 | aceitação: *acceptance* 04/11/2024

Abstract: This paper aims to analyse the multiple roles and behaviours displayed by the goddess Ištar in several oracular compositions dated to the 7th century BCE, which refer to the turbulent times that marked the arrival on the Assyrian throne and the first years of both Esarhaddon's and Ashurbanipal's reigns. The highlighting of her divine support was achieved by carefully intertwining several of her long-lasting facets: Ištar was adoptive mother, lover, and fierce warrior, always standing by the side of her loved ones, through all perils and threats.

As such and having in mind the ongoing wide historiographical debate on the multilayered nature of ancient goddesses, which aims to surpass old unidimensional visions about the divine feminine, we aim at contributing to the subject matter, by highlighting Ištar's martial role on these Assyrian political discourses.

Keywords: Mesopotamian divine feminine; ancient Assyria; royal ideology; political discourses; oracular compositions.

Introduction

Distant in time and geographically extensive, the ancient Mesopotamian cultures and potentates, that developed between the middle of the 4th and the end of the 1st millennia BCE,[1] are still quite obscure to the modern eye. There are several periods lacking sources and/or systematic studies, and, moreover, most of the iconographic and written *corpora*[2] which survived invariably display institutional discourses.[3] These contingencies thus represent a true challenge for historians, making it difficult to postulate assertive conclusions on any subject matter regarding this ancient West Asian world.

Nevertheless, some Mesopotamian historical contexts, such as the 1st millennium BCE Assyrian one (ca. 900-612 BCE)[4] encompass some aspects that allow to a better understanding and thus to produce more detailed analysis. For that contributes not only the monumental material and iconographic *corpora* exhumed from the capital cities of this ancient empire, since the 1840's,[5] but also the sometimes, simultaneous (re-)discovery of the valuable royal archives and libraries of the Assyrian rulers.[6] The gathered and thorough examination of all this data allowed that from the 1970's onwards, Assyriologists stabilized several grammatical and syntactical principles concerning the Akkadian language, which allowed for a renewed understanding of the Assyrian written records.[7] Innovative historical

1 This wide temporal scope is defined by the rose of the first urban centres, initially in the southern alluvian region, from ca. 3500 BCE onwards; and the last known document written in cuneiform, which is dated to ca. 70 CE, during the Parthian period (ca. 250 BCE – 225 CE). All dates used in this paper follow the Middle Chronology presented by Brisch (2019).

2 In the present paper, the use of the term "*corpus/corpora*" should be understood within its operative value, as a set of documents selected for the study of a given subject-matter, and not in its strict sense of a set of interdependent texts.

3 This problematic was long-ago addressed by Leo Oppenheim (1977, 172-81), though the author focused his argument on the theoretical and methodological constrictions that ancient Mesopotamian religious sources encompassed to develop a systematic analysis on its religious system. However, it is our understanding that his remarks and advises can be applied to other thematic areas of Mesopotamian history.

4 About a recent overview on the construction of this empire vide the different contributions on Brereton (2018).

5 In 1843, Paul Émile Botta led the first excavations in modern Khorsabad, (re-)discovering the 8th century BCE Assyrian capital city of Dūr-šarrukīn. Soon after, Henry Layard also started to develop archaeological work in Nimrud/Kalhu (1845), and in Nineveh (1849), bringing to light these two other ancient capitals of this empire. In the years that followed, the artefacts identified in these sites were integrated in the collections of the Musée du Louvre and of the British Museum, which soon held the first European exhibitions dedicated to this ancient context. About these first archaeological campaigns, vide, for instance: Fagan 2007, Larsen 1994, and, particularly in what concerns the (re-)discovery of Nineveh, Reade 2018.

6 As the famously known "Ashurbanipal's Library". On the current project regarding this ancient archive and its textual artifacts, vide the different contents on Taylor (2022).

7 Fales 2010, 47.

perspectives were also possible given the developing of new theoretical and methodological approaches within the Social Sciences and Humanities, from the same period onwards, which, combined, impelled for new interpretations, namely on what concerns the Assyrian institutional, cultural, and religious spheres. The unravelling of a structured imperial ethic allowed to surpass old notions of this power as ruled by violent, cruel, and irrational sovereigns,[8] focusing in turn on the efforts they developed to maintain the authority over the Western Asian territories they conquered. It was thus possible to pay special attention to the imperial administration, the military organization, and, naturally, the rhetoric discourses of power.[9]

It is within this last aspect that one can find a profound protagonism of the famous goddess Ištar, particularly regarding the oracular compositions intended to legitimate the turmoiled beginnings of the reigns of Esarhaddon (r. 680-669 BCE) and Ashurbanipal (r. 668-627 BCE). Her divine protection towards these rulers is manifested in these *corpora* through the expression of her traditional role as divine lover and adoptive mother of rulers, but also as a divine martial warrior that stands by and defends her favourite against all menaces. Hence, in this paper, we propose to analyse some of these oracular compositions highlighting the way her behaviours are depicted, hoping to contribute to the ongoing discussion on the roles and agency of the divine feminine in contexts marked by profound military turbulence.

8 The memory and perception that the modern West has constructed of the Assyrian and Babylonian rulers of the 1st millennium BCE has been deeply influenced by the accounts of the ancient Greeks and by the Old Testament and, later, by the Eurocentric, imperialist, colonialist and profoundly orientalist worldview of the 19th century (vide Said 1978). In the light of these multiple traditions, perspectives, and political agendas, Assyrian and Babylonian rulers were often portrayed as cruel and mad despots, also negatively considered effeminate. About this subject-matter vide, for instance: Rosa 2019, Beaulieu 2007.

9 In fact, these new perspectives allowed to reassess the historical knowledge regarding, for instance, the intellectual effervescence within the Assyrian royal court. Here, true experts on divination, magic and medicine practices were gathered to assist both rulers and their entourage. The traditional vision regarding these specialists, as working on "primitive superstitions", was hence abandoned, giving space to a renewed understanding of the scientificity these practices encompassed. About the "esprit scientifique" of Mesopotamian specialists vide the seminal postulates by Bottéro (1998). More recently, vide, for instance: the different contributions in Ulrike 2020 and Zucconi 2019.
On another hand, the imperial bureaucratic and economic practices were also reinterpreted, with the identification of ". . . le passage d'une pratique économique faite d'échanges sans contrôle . . . à une conscience "pré-monétaire" des taux affectant les prix en fonction du temps et de l'espace et sur lesquels l'État commençait à intervenir" (Fales 2010, 48-50).

Mesopotamian ruler in ideological discourses: The vicar and favourite of deities

Diachronically, one can say that the Mesopotamian religious framework was guided by a strong belief that every single aspect of reality found its *raison d'être* on the divine sphere.[10] In what concerns governance, the indisputable existence of deities, as both creators and supervisors of every cosmic element,[11] led to the elaboration of a "theology of power",[12] where divine figures were considered the true rulers of all cosmic realms. As such, the human ruler was envisioned as an exceptional individual, with superior physical, intellectual, and psychological characteristics,[13] which made him[14] the perfect candidate for deities to entrust with the sacred mission to rule their earthly domains. Within this logic, and as long as he fulfilled his mission, deities always stood by his side, since the very moment of his conception, until the last day of his life.

As such, throughout time, the Mesopotamian ruler assumed a special and intimate relation with deities, as their vicar and favourite. Yet, the divine choice and support was not absolute and/or perpetual. Quite on the contrary, to maintain

10 Cf. Bottéro 1998, 55. This theocentric mentality, quite explicit in the data that survived in various media throughout time, and which stemmed from the institutional sphere but also from the domestic/family/personal ones, concurred to the elaboration of complex mythological discourses, where the nature, roles and agency of deities were, somehow, made intelligible. Simultaneously, these mythological explanations set the tone for humans to act according to divine will.
In the last decades several academic approaches are seeking to revisit the Mesopotamian religious processes, by intertwining textual, material, and iconographic data and, as such, Archaeological, Art History, History, and Religious Studies' postulates. Vide, for instance: Westenholz 1997, Goodison et Morris 1998, Nejat-Nemet 2007, Porter 2009, Rupke 2011, Rowan 2012, and Asher-Greve et Westenholz 2013, among others.

11 Throughout time, Mesopotamian deities were perceived as having an immanent and, simultaneously, transcendental nature (Saggs 1978, 187). This conception is displayed in several Sumerian compositions, with its origins on at least the 3rd millennium BC (vide, for instance, the transliteration and translation from Sumerian to English of *Enki and Ninmaḫ* in ETCSL 2016, 1.1.2). Yet probably the most famous example regards the Babylonian epic of creation, *Enūma eliš*, where in the first twenty lines it is described how the first pairs of cosmic aspects, which were simultaneously deities, were created from Tiāmat and Apsû who, likewise, were the divine primeval salty and fresh waters, respectively. For a translation from Akkadian to English of this composition vide, for instance, Dalley (2000, 228-77). On the creative processes displayed in these compositions vide, for instance: Caramelo 2011, Seri 2012, Almeida 2021.

12 Here we use the expression "theology" loosely, and for lacking a better term, given that, as Wiggerman (1996, 1857) stressed: "Mesopotamian theology is a modern abstraction. The ancient themselves did not practice theology or any kind of systematic science. Its dogmas and their coherence must be deduced from inexplicit sources - the archaeological, artistic, and written remains of religiously motivated behavior".

13 As Frankfort (1978, 237) has long emphasized.

14 It should be noted that Mesopotamian rulership was systematically masculine, although this did not exclude important political roles for the wives and mothers of rulers, or other women within the royal court, throughout time. On this subject-matter, vide, for instance: Bahrani 2001; Chavalas 2014; Svärd 2015; and more recently the different contributions in Josué et Garcia-Ventura 2018.

divine protection and, therefore, legitimation to reign, the human ruler had to repeatedly satisfy divine will, in what can be understood as a contractual relation between the deities and their human beloved counterpart.[15] All political decisions and actions were consequently conditioned by the terms of this relationship. In what concerns warfare, it was necessary to pay special attention to both external and internal menaces, given that enemies were conceived as an anomaly that not only attacked human population and earthly domains, but most importantly threatened cosmic order.[16] The military actions were, therefore, considered a test between order (personified by the human ruler) and chaos (personified by the enemies).[17] As such, deities were understood as allies within the battlefield, as well as judges of human actions: if the ruler (or his army) failed to fulfil their will, the gods and goddesses could suddenly change sides and withdraw their support.[18] Hence, understanding divine will, which was always considered imperative, gained another dimension and importance during times of military turbulence.

The Assyrian royal rhetoric discourses confirmed and even deepened the above mentioned ideological framework, given that it was a period marked by

15 Cf. Caramelo 2002, 43-44 e 280-1. This contractual and reciprocal relation finds its origins in the Mesopotamian anthropogonic conception, as it is displayed in Sumero-Akkadian mythological compositions such as *Enki and Ninmaḫ* or *Atrahasis*. All these accounts postulate that humankind was fashion to serve divine figures and to obey their will. In turn, if appeased by their service, deities would grant protection and prosperity to humans, throughout their existence. Vide the translation from Akkadian to English of *Atrahasis* in Dalley (2000, 1-38).
It is also important to recall that celebrating contracts, whether political, social, or economic, was a long-lasting tradition within the Mesopotamian *modus vivendi*. Rulers, for instance, celebrated contracts with their subjects with deities serving as witnesses. What might seem odd to modern eyes, given that it was obvious that the latter had to obey to the former, was only logical for this mental framework. Writing down the terms of a relationship (which was moreover testified by a higher divine power), would produce a more effective impact as well as an enduring link between parts, as Paiva do Monte (2010, 130) highlighted.
The same logic can thus be applied to the contract between deities and humans, in general, and between the divine figures and their vicar, in particular. If every single individual (divine or human) fulfilled their part of the deal, the cosmic order was, therefore, maintained.

16 Within this framework, rebellions could be considered deviant or even immoral (Caramelo 2002, 46).

17 This notion of war, as a clash between order and chaos, is also profusely elaborated in mythic compositions. Such is the case of the already mentioned Babylonian composition known as *Enūma eliš*, where a cosmic battle between two groups of deities is central to the plot, allowing for the main goal of the narrative to be achieved: to praise and exalt the patron god of Babylon, Marduk (Caramelo 2011, 83).
Taking place in a time where humankind was yet to exist, this narrative depicts Tiāmat, the primeval goddess who personified the salty, rebellious waters, creating a monstrous army, to revenge the death of her consort, Apsû, the primeval god of sweet, freshwaters, who was earlier killed by the god Ea, father of Marduk. The declaration of war by Tiāmat is thus depicted as a menace to cosmic order, while, in turn, Marduk's retaliation is envisioned as an imperative action to protect and preserve it. Naturally, the patron god of Babylon was victorious, which gave him the legitimation to become leader/ruler of the divine universe and of the cosmos. About the ascension of Marduk to leader of Mesopotamian pantheon, vide Seri (2006) and Caramelo (2010).

18 Vide examples of this situation within the prophetic *corpus* of Mari, dated to the 18th century BCE, thoroughly discussed by Caramelo (2002, 31- 179).

multiple armed conflicts, regarding not only the imperial construction, but also the internal struggles that several rulers endured to legitimate themselves within the court, as it was the case of Esarhaddon and Ashurbanipal.[19] The abundant data from this period thus testifies the close attention Assyrian rulers paid to divine communication, to better decide how to deal with all these threats. For instance, it was usual for the Assyrian royal court, but also for the royal armies, to integrate diviners (Akkadian: *barû*) who were specialists in deciphering divine signs left by deities within human reality.[20] Yet, the gods and goddesses had other means to contact their favourite: by using a human agent, the prophet/prophetess, deities were able to make their voice heard, transmitting their will and support directly to the ruler.[21] The prophetic phenomenon was therefore extremely important for the royal power, something attested to by the deep consideration that Assyrian institutions had in filtering divine messages. Furthermore, there was a careful selection of the ones that would be transformed into literary compositions thus finding a perennial existence for future memory in their libraries/archives.[22] In what concerns Esarhaddon and Ashurbanipal, it is interesting to note how several prophetic compilations were gathered, especially regarding the turbulent beginnings of their reigns, probably, as Caramelo has suggested, for their information to be recalled and used, when necessary, in times to come.[23] It is thus within these prophetic textual messages that one can find the protagonism of Ištar, who displays several roles, including a strong martial one.

19 Cf. Paiva do Monte 2017, 9. On these discourses, namely recurring to the imagery on the palatial bas-reliefs panels, vide, for instance: Freitas 2019.

20 Cf. Pečirková 1985, 156. These practices also appear depicted in Assyrian bas-reliefs about military campaigns. A gypsum wall panel relief integrated in the British Museum's permanent collection (BM nr. 124548), which was exhumed in the Northwest Palace of Ashurnasirpal II (r. 883-859) at Nimrud/Kalhu, shows a scene in the Assyrian camp, where it is possible to identify a *barû* extracting entrails from a sacrificial animal (at the bottom of the left corner, within the schematic view of a circular fortified camp). Vide the relief in https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-1222-13 [last accessed April 2024].

21 Cf. Caramelo 2002, 249.

22 About the redactional processes of the Assyrian prophetic *corpus*, vide Caramelo (2002, 277-320).

23 Cf. Caramelo 2002, 24.

Ištar and Esarhaddon: The fierce mother and her beloved prince

The process that led to the enthronization of Esarhaddon was intricated, which left him in a precarious situation within the Nineveh court. Some sources indicate that his father, Sennacherib (r. 704-681 BCE), had previously chosen prince Aššur-nādin-šumi to be his heir, yet, in 694 BCE, he was captured by Babylonian forces and, eventually, died.[24] It was probably in 683 BCE that prince Esarhaddon was favoured by his father and placed in the "Palace/House of Succession", where he would be prepared to become the succeeding ruler.[25] This choice seems not to have been well received by the remaining adult sons of Sennacherib, who, supported by their entourage, provoked hostilities within the court, which , eventually, forced Esarhaddon into exile.[26] In 681 BCE, Sennacherib was assassinated in a conspiracy that probably involved his sons, and, soon after, the rebellious forces prepared to face Esarhaddon's army, who decided to march on the capital city of Nineveh, after hearing news of his father's death. His march was victorious, and at last the prince became ruler.

Though it was apparently easy to take the throne, given that the rebels fled Nineveh,[27] all this turmoil weakened Esarhaddon's legitimation to begin his govern.[28] It was thus important to stress how the gods and goddesses were supporting and protecting him throughout this complicated context of succession.[29] It was probably because of this that the Assyrian institutional spheres felt the need to compile a collection of eight oracles, known as "Oracles of Encouragement to Esarhaddon",[30] where one can find a strong message of divine support:

---

24 Cf. Porter 1993, 16. On the political-military context of the period vide, for instance, Liverani (2022).
25 Caramelo states that Esarhaddon was granted the status of *marû ridûti*, that is "heir to the crown" and, as so, during his stay in the "Palace/House of Succession" he was probably involved in some political affairs, to better prepare himself to ascend to the throne (Caramelo 2002, 222, n. 654.)
26 Cf. Porter, 1993, 22.
27 Cf. Caramelo 2002, 225-6.
28 Cf. Porter 1993, 26.
29 Cf. Porter 1993, 24. More recently, Violeta d'Aguiar (2022) focused on the oracular texts that show support to this ruler, presenting a study that deepens the analysis conducted here, which is restricted to Ištar's actions.
30 Vide the tablet in: https://cdli.ucla.edu/P333952 [last accessed April 2024]. As for the transliteration and translation from Akkadian to English of this oracular collection, vide SAA 09 001 in http://oracc.org/saao/P333952/ [last accessed April 2024]. The excerpts used in this section were all retrieved from there, though not following the same order, for argumentative purposes.

> Fear not, Esarhaddon! I am Bel.
> (Even as) I speak to you, I watch over the beams of your heart.
> When your mother gave birth to you, sixty great gods stood with me and protected you.
> Sin was at your right side, Šamaš at your left;
> Sixty great gods were standing around you and girded your loins.
> Do not trust in man. Lift up your eyes, look to me!
> I am Ištar of Arbela; I reconciled Aššur with you.
> When you were small, I took you to me. Do not fear; praise me!
> What enemy has attacked you while I remained silent? The future shall be like the past.
> I am Nabû, lord of the stylus. Praise me!
> By the mouth of the woman Bayâ, 'son'(!) of Arbela.[31]

The message of this oracular text is clear: several deities, individually and/or speaking on behalf of the "sixty great gods" (an allusion to all divine figures within the pantheon) show how they are favouring Esarhaddon, amidst this turbulent time. Though Bel, Ištar and Nabû, in turn, assume the direct speech, it is worth noticing that the message was transmitted by a prophetess of Arbela, a city that was under the patronage of Ištar, particularly in her facet connected with oracular transmission.[32] It is, therefore, possible that this prophetess integrated the goddesses' personnel, which stresses her protagonism in this particular composition.[33] Additionally, the passage concerning Ištar's support indicates a quasi-maternal role of the goddess: not only she took the prince to her side, when he was merely a child, but, most importantly, she acted as a mediator in his relationship with the supreme god of the Assyrian pantheon, Aššur. This caring maternal side of the goddess is furthermore elaborated in another oracular text of the same compilation:

> I am Ištar of [Arbela].
> Esarhaddon, king of A[ssyria]! In the Inner City, Nineveh, Calah and Arbela
> I will give long days and ever lasting years to Esarhaddon, my king.
> I am your great midwife, I am your excellent wet nurse.
> For long days and everlasting years I have established your throne under the great heavens.
> I watch in a golden chamber in the midst of the heavens; I let the lamp of amber shine before

31 SAA 09 001 ii 16-40.
32 Cf. Zsolnay 2009, 11. About the different roles and even, to some extent, independency between the different manifestations of Ištar, during this Assyrian period, vide, for instance, Porter (2004).
33 It is also important to note that this is the only text in the above-mentioned collection where one can find the voice of other deities. The remaining seven are all transmitted, in direct speech, by Ištar.

> Esarhaddon, king of Assyria, and I watch him like the crown of my head.
> Have no fear, my king! I have spoken to you, I have not lied to you;
> I have given you faith, I will not let you come to shame.
> I will take you safely across the River.[34]

As midwife and wet nurse of Esarhaddon, Ištar reinforces his predestination to rule, which concurs to the diachronically Mesopotamian rhetorical discourse of governance, where the intimate relation of the ruler with deities was materialized in the notion of a subjective filiation of the former by the latter. Hence, Ištar's careful and constant attention to the prince amidst heavens, emphasizes a reassuring divine support, during a dangerous time for Esarhaddon. In this regard, it is important to highlight how Ištar's support is described as incessant: Esarhaddon should not fear the perils he was experiencing, given that the goddess was, is, and will be with him in every single step of the way. As such, she enthusiastically encourages him to cross the river Tigris, to conclude his military march from exile, and consequently take the Ninevite throne.[35]

Interestingly, the same oracular composition manifests a sudden change of tone in the words and behaviours of Ištar. If in the above-mentioned excerpt her maternal side is the one highlighted, the following passages display another dimension of her support to the prince:

> Esarhaddon, rightful heir, son of Mullissu!
> With an angry dagger in my hand I will finish off your enemies . . .
> Esarhaddon! I will give you long days and everlasting years in the Inner City.
> O Esarhaddon, I will be your good shield in Arbela.
> Esarhaddon, ri[ghtful] heir, son of Mul[lissu]! I am mindful of you, I have loved you greatly.
> I keep you in the great heavens by your curl. I make smoke rise up on your right side,
> I kindle fire on your left . . .
> I will cut the conspiring weasels and shrews to pieces before his feet . . .
> The king is my king!
> By the mouth of the woman Issar-beli-da"ini, a votaress of the king.[36]

34 SAA 09 001 iii 7-30.
35 Cf. Caramelo 2002, 226.
36 SAA 09 001 iv 5-v 10.

Ištar is now depicted as a fiercely warrior who, taking matters into her own hands, kills Esarhaddon's enemies. Simultaneously, she is the shield that protects the prince against all attacks. Yet, it is also emphasized an intimate relationship with Esarhaddon to whom Ištar devotes an immense love. It seems that the role of adoptive divine mother is being purposely intertwined with her warrior facet: Ištar, the fierce lioness,[37] does not hesitate in using all her power to protect her beloved one. In fact, in another oracular composition of this same collection, Ištar's message of support becomes even more violent, as she clearly promises to flay all the enemies of the prince:

> [Esarh]addon, king of the lands, fear [not]!
> What wind has risen against you, whose wing I have not broken?
> Your enemies will roll before your feet like ripe apples.
> I am the Great Lady; I am Ištar of Arbela, who cast your enemies before your feet.
> What words have I spoken to you that you could not rely upon?
> I am Ištar of Arbela. I will flay your enemies and give them to you.
> I am Ištar of Arbela. I will go before you and behind you.
> Fear not! You are paralysed, but in the midst of woe I will rise and sit down (beside you).
> By the mouth of Issar-la-tašiyaṭ of Arbela.[38]

Remarkably, both in this example, as in this next one, Ištar's speech alternates the violent threats towards the enemies, with softer, though assertive, words of support to Esarhaddon:

> King of Assyria, have no fear!
> I will deliver up the enemy of the king of Assyria for slaughter.
> [I will] keep you safe and [*make*] you [*great* in] your Palace of Succession.
> I am the Gr[eat *Lady*. I am Ištar o]f Arbela . . .
> What [.....] I would not have heard you?
> [The enemies ...] in neck st[ocks, [the vassals] under tribu[te];
> I defea[ted] your enemy in a single [encounter].
> I have given you faith, I do not sit (idle)!
> By the mouth of the woman Sinqiša-amur of Arbela.[39]

37 The lion was the animal symbol of Ištar, since at least the end of the 4th millennium BCE (Almeida 2015, 173-5).
38 SAA 09 001 i 4-28.
39 SAA 09 001 i 30-ii 8.

We believe that this interchange was calculated by the scribe's diligent and industrious work, to underline that the war Ištar was prepared to do on behalf of her adoptive son was an orderly one. As such, her violent warrior acts should be considered rightful, given that the attack against Esarhaddon constituted a menace to divine will and order. And this was an extremely important argument, given that Ištar's thirst for war was well known and the goddess was notorious for not always being able to control this facet of herself.[40]

Ištar's words of encouragement to Esarhaddon also seem to encompass her mighty power as a goddess who controlled both the urban and the steppe environments, as it is displayed in the following excerpt:

> All is well with Esarhaddon, king of Assyria.
> Ištar of Arbela has gone out to the steppe and sent (an oracle of)
> wellbeing to her calf in the city . . .
> [O Esarhaddon, whos]e bosom [Iš]tar of Arbela has filled with favour!
> Could you not rely on the previous utterance which I spoke to you?
> Now you can rely on this later one too.
> Praise me! When daylight declines, let them hold torches!
> Praise me before them!
> I will banish trembling from my palace.
> You shall eat safe food and drink safe water, and you shall be safe in your palace.
> Your son and grandson shall rule as kings on the lap of Ninurta.
> By the mouth of La-dagil-ili of Arbela.[41]

It should be recalled that, in accordance with her astral identity, Venus, the "morning and evening star", Ištar was a liminal deity who could rule over seemingly antagonist aspects, such as love and war, life and death, controlled urban centres and wild nature. [42] As such, the "Oracles of Encouragement to Esarhaddon"

40 There are several mythical compositions that display a rather lust for war by Ištar. The *Agušaya Poem* is probably the one where the implications of her uncontrolled warrior behaviour are more elaborated. In this composition, dated to the Old-Babylonian period (c. 2004-1595 BCE), it is described how Ištar (with the epithet of *Agušaya*), was not able to pacify her warrior rush, after a military victory. Hence, cosmic order was threatened, forcing the intervention of Enki/Ea, the god of wisdom. He decided to create a double of the goddess, Ṣaltu, to confront her and thus pacify her violent nature (Almeida 2015, 240-51). Vide a proposal of its translation from Akkadian to English in Foster (1993, 78-88).
It is thus our understanding that given this (and other similar situations), it was important to emphasize in the Assyrian oracles that Ištar was acting as divine champion of the chosen prince. In this regard, we should also note that Ištar's role seems to evoke the same orderly behaviour Marduk had on the already mentioned cosmic battle, depicted in *Enuma eliš*.

41 SAA 09 001 v 26-vi 31.

42 About the duality of Ištar's nature, vide, for instance: Harris 1991, Abusch 2000.

seem to calculatedly intertwine all facets and attributes of this goddess to fulfil the destiny defined by all deities to Esarhaddon: to become the rightful heir of Sennacherib and to rule the Assyrian empire.

Ashurbanipal and Ištar/Mullissu: "creation of her hands, passion of her heart"

The turmoil Esarhaddon experienced to be enthroned haunted the preparation of his own succession.[43] His choice for Ashurbanipal, in 673/672 BCE,[44] was thus accompanied by the need of writing down divine messages that showed an unequivocal support by the gods and goddess of the pantheon.[45] One of these compilations, known as "Prophecies for Crown Prince Assurbanipal",[46] manifests this situation, through the words of another goddess, Mullissu:

> The prophetess Mullissu-kabtat (has said):
> 'It is the word of Queen Mullissu: Fear not, Assurbanipal!
> 'Until I have done and given to you what I promised,
> until you rule as king over the sons of the bearded courtiers and the successors of the eunuchs,
> [I will look af]ter you in the Palace of Succession; [*your father*] shall gird the diadem [...].
> '[The ... king]s of the lands shall say to one another: ['Come, let us] go to Assurbanipal!
> The king has witnesses! [Whatever the god]s decreed for our fathers and forefathers,
> [let him now] arbitrate between us
> '[Mullis]su [has] said: [You shall ru]le over [the king]s of the lands;
> you shall show them their frontiers and set the courses they take.
> 'Secondly, let me tell you: I will finish the land of Gomer like (I finished) Elam.
> '... I will break the thorn, I will pluck the bramble into a tuft of wool,
> I will turn the wasps into a squash. Like a centipede, like a ...! You say,
> What does it mean, like a centipede, like a ...?'
> Like a centipede I will enter Egypt, like a ... I will come out.
> 'You whose mother is Mullissu, have no fear!
> You whose nurse is the Lady of Arbela, have no fear!
> 'I will carry you on my hip like a nurse,

43 Cf. Caramelo 2002, 232, and Paiva do Monte 2017, 12.
44 Ashurbanipal also entered the "Palace/House of Succession" to prepare himself to become the new ruler.
45 On the support of several deities used as a tool for this ruler's legitimation discourses, vide: Rodrigues 2022.
46 Vide the tablet in: https://cdli.mpiwg-berlin.mpg.de/artifacts/334928 [last accessed April 2024]. As for the transliteration and translation from Akkadian to English of this oracular collection, vide SAA 09 007 in http://oracc.org/saao/P334928 [last accessed April 2024].

> I will put you between my breasts (like) a pomegranate.
> At night I will stay awake and guard you; in the daytime I will give you milk;
> at dawn I will play '*watch, watch your* ...' with you.
> As for you, have no fear, my calf, whom I (have) rear(ed)'.[47]

The goddess Mullissu, whose voice seems to be the one registered here, was the consort of the patron god of the Assyrian pantheon, Aššur.[48] However, given that Ištar was also referred as lover of the same deity, an interesting confusion concerning these two goddesses arose, throughout time, which led to a process of deep syncretism between them.[49] It is therefore the syncretic divine figure of Ištar/Mullissu, encompassing the different facets and attributes of both goddesses, that is manifesting her divine support in this text.

Interestingly, Ištar/Mullissu's words not only concur to the notion of a pacified succession process, but also underline the divine support against external menaces. A closer look to the oracular composition allows to identify a clear focus on the goddess's protection of Ashurbanipal, while he remains in the "Palace/ House of Succession". Once more manifesting her fierce motherly side, the goddess assures she will look upon her favourite, protecting him against possible plots by factions of the court, for him to "rule as king over the sons of the bearded courtiers and the successors of the eunuchs." It is thus clear how the prior events regarding the palatial intrigues, that culminated in Sennacherib's death and in the clash between the rebel forces and Esarhaddon's army, were still vividly present in the Assyrian institutional memory. As such, it was imperative to remind to the different factions within the court that all deities, represented by no other than the consort of Aššur, were sided with the chosen prince.

---

47 SAA 09 007.

48 Given that Aššur was equated with the traditional leader of the southern pantheon, Enlil, Mullissu was understood as the Assyrian manifestation of Enlil's consort, Ninlil. Thus, Mullissu also encompassed Ninlil's motherly role (Black and Green 1998, 140-1).

49 As Parpola (1997, XVIII) stated, when referring to another oracular composition where the two goddesses appeared together, "'the Word of Ištar of Arbela, the Word of the Queen Mullissu' is followed by an oracle in the first-person singular; here Mullissu, elsewhere known as the wife of Aššur/Enlil, is clearly only a synonym or another designation of Ištar of Arbela." The text Parpola is referring to integrates a collection known as "Oracles Concerning Babylon and the Stabilization of the King's Rule", destined to Esarhaddon. The full passage is as follows: "The world of Ištar of Arbela, the word of Queen Mullissu: I will look, I will listen, I will search out the disloyal ones, and I will put them into the hands of my king". As for the transliteration and translation from Akkadian to English of this oracular collection vide SAA 09 002 in http://oracc.org/saao/P337152/ [last accessed April 2024].

The second part of the text, in turn, refers to the external threats of the long-lasting rivals of Assyria: Elam, Gomer (that is, the Cimmerians), and Egypt. As Caramelo elucidates, despite Esarhaddon's victory over Cimmerian's forces, in 679 BCE, and the peace treaty with the Elamite power, in 674 BCE, these were two enduring problems to the Assyrian empire. In what concerns Egypt, Caramelo also indicates that, after the defeat Assyrian troops suffered, in 674 BCE, another campaign was being prepared to face the Nilotic power, in 672 BCE, that is, in the exact period Ashurbanipal entered the "Palace/House of Succession".[50] It is thus within this context that the formulae used in the second part of Ištar/Mullissu's message must be analyzed. The reaffirmation of the intimate relationship of the goddess with the crown prince, as his wet nurse, seems to be a calculated choice to give cohesion to the oracular composition. Her motherly protection highlights, therefore, how the divine power was continuously supporting, on one hand, Esarhaddon's decisions concerning his choice for the crown prince, and regarding his campaigns against external enemies; and on the other, as deities were also supporting Ashurbanipal, as future ruler, granting him therefore the necessary legitimation to be enthroned and to rule over all lands.

Soon later, in 668 BCE, Ashurbanipal was enthroned in what appeared to be a pacific succession process. Yet, within the royal family, there was again discontentment. His brother, prince Šamaš-šumu-ukin, who was chosen by Esarhaddon to be regent of Babylon, though submitted to Ashurbanipal, soon began to prepare an attack against Assyria, with the support of external forces, namely the Elamite ones. After several unfruitful diplomatic attempts to sign a peace treaty, in 652 BCE, the war between the two brothers broke out. It was only in 648 BCE, after several military campaigns and a two-years siege on the city of Babylon, that Ashurbanipal defeated Šamaš-šumu-ukin's armies, and peace was restored.[51] It is thus within this context of internal war that another oracular

50 Cf. Caramelo 2002, 235-6.

51 Cf. Novotny 2018, 203-4. The author further elaborates on how the death of Šamaš-šumu-ukin, which was recorded in Ashurbanipal's annals, was the ultimate event that allowed to end these hostilities. Though a well-attested episode, it is still debated, however, if the rebellious prince took his own life or was murdered by his former followers.

compilation, known as "Words of Encouragement to Assurbanipal"[52] was gathered, with Ištar/Mullissu manifesting, once and again, her close support to him:

> [*O prote*]*ge* of Mullissu, [...] of the Lady of Arbela!
> [They] are the strongest among the gods;
> They [lov]e and keep sending their love [to] Assurbanipal, the creation of their hands.
> [They g]ive him heart for the sake of his life:
> I roam the desert desiring your [lif]e. I cross over rivers and oceans,
> I traverse mountains and mountain chains, I cross over all rivers.
> Droughts and showers consume me and affect my beautiful figure.
> I am worn out, my body is exhausted for your sake.
> I have ordained life for you in the assembly of all the gods.
> My arms are strong, they shall not forsake you before the gods.
> My shoulders are alert, they will keep carrying you
> I keep demanding life for you with my lips; [...] your life; you shall increase life.
> [*O favourite of*] Nabû, may your lips rejoice!
> [I keep spe]aking good words about you [in the assembly of] all [the gods];
> I roam the desert [desiri]ng [your life].
> [*In woe* I will r]ise and slau[ghter] your enemy; [your ...] will [...] and retur[n] to his country.
> May Mullissu and the Lady of Arbela keep Assurbanipal,
> The creation of their hands, alive for ever!
> By the mouth of the woman *Dunna*ša-amur [of Arbe]la.
> Nis[an] 18, eponymy of Bel-šadû'a, governor of Tyre (650).[53]

The exact date of the composition (Nisan, that is March/April 18, 650 BCE) clearly indicates that the message concerns the opposition between the two siblings,[54] with the divine entities evidently choosing Ashurbanipal's side. In the opening lines, Ištar and Mullissu seem two independent deities, who are both described as the most powerful figures amongst the divine universe, and, more importantly, as joint creators of the ruler. In these excerpts, the already mentioned role of divine adoptive mother seems to be elevated to another level, given that the goddesses assume themselves as life-creating and life-preserving, by fashioning Ashurbanipal with their own hands, by "giving him heart" and by

52 Vide the tablet in: https://cdli.mpiwg-berlin.mpg.de/artifacts/337163 [last accessed April 2024]. As for the transliteration and translation from Akkadian to English of this oracular collection, vide SAA 09 009 in http://oracc.org/saao/P337163/. [last accessed April 2024].
53 SAA 09 009.
54 At this time, the Assyrian siege to the city of Babylon was being prepare or already in course (Novotny 2018, 203).

uttering continuous words of life for him. Again, the link between the goddesses and the ruler is based on a profound motherly love.

Yet, in the following lines, when the syncretic goddess assumes the direct speech,[55] it is possible to identify another dimension of this love. As Ištar/Mullissu states that she incessantly traverses deserts, rivers, oceans, and mountain ranges on behalf of Ashurbanipal, an evident passion, which surpasses the maternal love we have been observing, is evidently accentuated. Moreover, her emphasized physical deterioration, which made her loose her (well-known) beautiful figure, points to the sphere of feminine allure. Being Ištar the goddess of sex, eroticism, and femininity *par excellence*, throughout time, it is our understanding that this passage alludes to her role as divine lover of the ruler. And as such, there seems to be no obstacle in the whole world/cosmos that can prevent Ištar/Mullissu from staying by her beloved's side.

Nevertheless, as we have seen in the oracular compositions destined to Esarhaddon, the goddess suddenly changes the tone of her speech, in an intertwined reference to her role as mediator amongst the divine assembly, and her warrior power in defending the deities' favourite. Further ahead, in an evident escalated tone, she even promises to slaughter Ashurbanipal's enemies. Hence, as in the case of his father, Ashurbanipal's legitimation to rule and to battle his internal and external opponents was secured by the mighty power of Ištar/Mullissu, adoptive mother, lover, mediator, and warrior.

Final Remarks

The analysis of the above oracular compositions, destined to both Esarhaddon and Ashurbanipal, allowed to identify how Ištar assumed multiple but simultaneous roles, when manifesting her divine support. The intimate relationship the goddess develops with these rulers, since the moment of their birth, highlights a maternal side, which was not a traditional role for her. In fact, diachronically,

55 The use of the first singular person, as in other examples already mentioned (vide note 47), emphasises how Ištar and Mullissu act as one, and, more precisely, are *just* one.

Ištar constitutes an exception within the Mesopotamian universe of goddesses, given that she was understood as having no divine children.[56] However, to concur to the Mesopotamian "theology of power", which stipulated that the royal figure was understood as adoptive son of deities, Ištar intimacy with her protégé had to encompass this motherly side. As such, the roles of midwife and wet nurse were clearly chosen and emphasized. Yet, her other facets could not be excluded.

Consequently, it was only natural that she convoked her traditional extreme aggressiveness, displayed in multiple literary compositions, throughout time, when her beloved princes/rulers were threatened. It is thus our understanding that Ištar's extremely exponentiated martial features, during these Assyrian reigns,[57] did not constitute an epiphenomenon, but, quite on the contrary, was aligned with her long-lasting features, roles, and behaviours as a goddess deeply connected with governance. Still, and despite her traditional epithet as "Queen of Heaven and Earth", since at least the 3rd millennium onwards, there was a strong historiographical tendency to focus on her amorous/sexual role, as *just* divine lover (or hierodule) of Mesopotamian rulers. Being true that, also from the 3rd millennium BCE onwards, all the rulers of all the powers that emerged in this wide territory seemed to renew their right to govern through the systematic act of the hierogamic ritual with this goddess,[58] it should be emphasized its symbolic nature, as a royal strategy to reinforce the sovereigns' power.[59]

---

56 There are some literary references, dated to the 3rd millennium BCE, that indicate a tradition, probably older, where Inanna, the Sumerian counterpart of Ištar, had a divine son, the god Šara. However, this relationship would not endure, in centuries to come, with the mythological elaborations clearly preferring to emphasize the independency of this goddess, in what concerns maternity (and, consequently, regarding marriage) (Almeida 2015, 295). Vide some of these references in the following compositions: *A Balbale to Šara* (ETCSL 2016, 4.30.1) and *Anzu* (Dalley 2000, 203-27).

57 These enhanced martial side was also displayed in 1st millennium BCE Assyrian iconography. The goddess was frequently depicted in warlike positions, fully armed and even with bodily features that emphasized her physical strength, such as her well-defined *gastrocnemii* muscles. For instance, vide the stele displayed in the permanent collection of the Musée du Louvre (nr. AO 11503), dated to the 8th century BCE, where Ištar is depicted fully armed, and mounting a lion, her animal-symbol: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/stele-representing-goddess-ishtar.[last accessed April 2024].

58 In his monumental work *The Golden Bough* (with the first edition of two volumes published in 1890, and a third edition of twelve volumes published between 1906-1915), James Frazer (1922-1978) postulated the universal presence of the hierogamy, or "sacred marriage rite", as a crucial part of every ancient religious system. Though his arguments on this topic were strongly discussed, and even rejected, throughout the last century, they echoed in Assyriology, which led to an intense debate about the nature of the Mesopotamian hierogamy. Steinkeller was one of the first to propose the metaphorical nature of this rite, highlining its importance as a way of reinforcing the intimate relation between the divine figures and their human vicars (Steinkeller 1999, 103-37). On this subject matter and sharing this interpretation vide also Cooper 2013.

59 Cf. Pongratz-Leisten 2008, 52, 68, 73.

Through this perspective, by becoming Ištar's spouse, that is, by receiving her divine love/support, human rulers were granted legitimation to decree over every single political sphere, including warfare. Hence, it is our understanding that the warrior facets of the goddess were, diachronically, integrated in her action as divine lover/protector of Mesopotamian rulers. The combatant side of Ištar, as any other of her features, should thus be understood at the light of her intrinsic relation with power, and, consequently, with her political protagonism. It is within this same logic that her syncretism with Mullissu, particularly evident in the above analysed oracular compositions, should be interpreted: by confusing herself with the traditional consort of Aššur, Ištar's political power gained an even deeper dimension. In sum, and very much like the ecumenic goals of the Assyrian imperial construction, her divine action to support Esarhaddon and Assurbanipal was likewise universal.[60]

On another level, the references to Ištar as uttering good words to the divine assembly, on behalf of Esarhaddon and Ashurbanipal, displays her role as a mediator figure. It is our understanding that, diachronically, the feminine identity of the goddess played an important part in the intersection of all these characteristics. In fact, feminine figures, whether human or divine, were often depicted as the mediator agents in ancient Mesopotamian data, and as such as the ones that took care, and educated the next generations, which can symbolize that they were the ones responsible for decreeing fates. Though it is difficult to fully grasp the women's agency within the household of such ancient contexts, one could argue that it was (also) focused in defending and protecting, as mother and lovers, all the members of the family. Naturally, when transposed to the divine sphere, these feminine roles and functions were extremely enhanced, given the transcendental nature of the divine figures. Our point is that, even profusely armed and prepared to flay and slaughter all the ruler's enemies, the Assyrian Ištar was manifesting a facet that integrated her femininity, throughout time and thus, somehow, could reflect a multilayered conception on women's nature.

60 Vide the transliteration and translation from Akkadian to English of this composition in http://oracc.org/rinap/Q003708/ [last accessed April 2024].

BIBLIOGRAPHY

Abusch, Tzvi. 2000. "Ishtar." *NIN-Journal of Gender Studies in Antiquity* I: 23-28.

Almeida, Isabel G. 2015. *A construção da figura de Inanna/Ištar na Mesopotâmia: IV-II milénios a.C.* PhD thesis. Lisboa: Universidade NOVA de Lisboa (http://hdl.handle.net/10362/16014)

———. 2021. "The Mesopotamian primordial ocean(s): changes and continuities on the creative agency of the primeval aquatic deities (3rd and 2nd millennia BC)". In *Tradition and Innovation - PHI*, eds. Maria do Rosário Monteiro, Mario S. Ming Kong et Maria João Pereira Neto, 391-98. London: CRC Press. doi:10.1201/9780429297786

Asher-Greve, Julia et Joan G. Westenholz. 2013. *Goddesses in Context: On Divine Powers, Roles, Relationships and Gender in Mesopotamian Textual and Visual Sources*, Fribourg: Academic Press.

Beaulieu, Paul-Alain. 2007. "Nabonidus the mad king: a reconsideration of his stelas from Harran and Babylon." In *Representations of political power (Case Histories from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East)*, eds. Marlies Heinz et Marian H. Feldman, 137-66, Winona Lake: Eisenbrauns.

Black, Jeremy et Anthony Green. 1992. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia- an illustrated Dictionary*. London: British Museum Press.

Bottéro, Jean. 1998. "Religiosité et raison en Mésopotamie." In *L'Orient ancien et nous*, ed. Jean Bottéro *et al.*, 15-91. Paris : Hachette Littératures.

Brereton, Gareth (ed.) 2018. *I am Ashurbanipal king of the world, king of Assyria*. London: Thames & Hudson and The British Museum.

Brisch, Nicole. 2019. 'Mesopotamian history: the basics', *Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses*, Oracc and the UK Higher Education Academy.

[http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/mesopotamianhistory/] [Last accessed April 2024]

Caramelo, Francisco. 2002. *A linguagem profética na Mesopotâmia (Mari e Assíria)*. Cascais: Patrimonia Historica.

———. 2010. "La religión babilónica. El triunfo del dios Marduk." In *Torre de Babel. Historia y mito*, ed. Juan-Luis Montero Fenollós, 167-77, Murcia: Museo Arqueologico de Murcia.

———. 2011. "O pensamento sobre as origens e sobre a criação no Enuma Elish." In *Emergir de Crenças e Presenças – Alguns temas de sociedade e cultura*, ed. José R. Ferreira, 69-87, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Chavalas, Mark W. 2014. *Women in the Ancient Near East: A Sourcebook*. Hoboken, London: Taylor & Francis, Routledge.

Cooper, Jerrold S. 2013. "Sex in the Temple." In *Tempel im Alten Orient: 7. Internationales Colloquium der Deutschen Orient-Gesellschaft (München 2009),* eds. Kai Kaniuth, Anne Löhnert, Jared L. Miller, Adelheid Otto, Michael Roaf et Walther Sallaberger, 49-58, Wiesbaden: Harrassowitz.

Cuneiform Digital Library Initiative (CDLI). (2006) 2023. *4R2 61 Artifact Entry*. Oxford: CDLI [https://cdli.ucla.edu/P333952] [Last accessed April 2024]

———. (2006) 2023. *ABRT 1, 26 - 27 Artifact Entry*. 2023. Oxford: CDLI [https://cdli.ucla.edu/P334928] [Last accessed April 2024]

———. (2006) 2023. *ZA 024, 169 + Artifact Entry*. Oxford: CDLI [https://cdli.ucla.edu/P337163] [Last accessed April 2024]

D'Aguiar, Violeta. 2022. *Prophecy in service of the King. Ideology in the Neo-Assyrian Oracle Collections*. MA thesis. Lisboa: Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (https://run.unl.pt/handle/10362/134917)

Dalley, Stephanie. 2000. *Myths from Mesopotamia – Creation, The Flood, Gilgamesh, and others*. Revised edition. Oxford: Oxford University Press.

ETCSL – The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. (1998-2006). Oxford: Faculty of Oriental Studies of the University of Oxford. [http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/] [Last accessed April 2024].

Fagan, Brian M. 2007. *Return to Babylon. Travelers, archaeologists, and monuments in Mesopotamia*. Colorado: University Press of Colorado.

Fales, Frederick Mario. 2010. *Guerre et paix en Assyrie Religion et Impérialisme*. Paris: Éditions du Cerf.

Fenollós, Juan Luis Montero. 2012. *Breve Historia de Babilonia*. Madrid: Ediciones Nowtilus.

Foster, Benjamin. 1993. *Before the Muses- an Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda: CDL Press.

Frankfort, Henri. 1978. *Kingship and the Gods. A study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of society and nature*. Chicago: The University of Chicago Press.

Frazer, James. (1922) 1978. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion: abridged edition*. London: Macmillan.

Freitas, Beatriz. 2019. Poder, Guerra e Performatividade nos baixos-relevos palacianos do Império Neo-Assírio (séculos IX-VII a.C.) MA thesis. Lisboa: Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (https://run.unl.pt/handle/10362/75219)

Goodison, Lucy et Christine Morris (eds.). 1998. *Ancient Goddesses-the myths and the evidence*. London: British Museum Press.

Harris, Rivkah. 1991. "Inanna-Ishtar as paradox and a coincidence of opposites." *History of Religions*, 30/ 3: 260-278.

Josué, J. Justel et Agnès, Garcia-Ventura (eds). 2018. *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

Larsen, M. T. 1994. *The conquest of Assyria. Excavations in an antique land*. London and New York: Routledge.

Le Musée du Louvre. 2018- present. "Stèle. Paris: Le Musée du Louvre

[https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010136226] [Last accessed April 2024]

Liverani, Mario. 2022. *Asiria: La prehistoria del imperialismo*. Madrid: Editorial Trotta.

Nejat-Nemet, Karen R. 2007. "Religion of the Common People in Mesopotamia." *Religion Compass* 1/2: 245–59.

Novotny, Jamie. "Ashurbanipal`s Campaigns." In *I am Ashurbanipal king of the world, king of Assyria*, ed. Gareth Brereton, 196-211, London: Thames & Hudson and The British Museum.

Oppenheim, A. Leo. 1977. *Ancient Mesopotamia – Portrait of a Dead Civilization*. 2nd ed. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Paiva do Monte, Marcel. 2010. *Os tratados adê- instrumentos políticos e jurídicos na construção imperial assíria (sécs VIII-VII a.C.): entre a continuidade e a singularidade*. MA thesis. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. (http://hdl.handle.net/10451/4082).

———. 2017. *Ideia e presença: A imagem do rei na construção simbólico do espaço imperial Neo-Assírio.* PhD Thesis. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. (http://hdl.handle.net/10362/20612)

Parpola, Simo. 1997. *Assyrian Prophecies - State Archives of Assyria 9*. Helsinki: Helsinki University Press.

Pečirková, Jana. 1985. "Divination and Politics in the Late Assyrian Empire", *Archiv Orientální* 53: 155- 68.

Pollock, Susan. 1999. *Ancient Mesopotamia - The Eden that never was*. Cambridge: Cambridge University Press.

Pongratz_Leisten, Beate. 2008. "Sacred Marriage and the Transfer of Divine Knowledge: alliances between the Gods and the King in Ancient Mesopotamia." In *Sacred Marriages- The Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity*, eds. Martii Nissinen et Risto Uro, 43-73. Winona Lake: Eisenbrauns.

Porter, Anne. 2009. "Beyond Dimorphism: Ideologies and Materialities of Kinship as Time-Space Distanciation." In *Nomads, Tribes, and the State in the Ancient Near East: Cross-Disciplinary Perspectives*, ed. Jeffrey Szchuman, 201-25. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.

Porter, Barbara N. 1993. *Images, power and politics. Figurative Aspects of Esharhaddon's Babylonian Policy*. Philadelphia: American Philosophical Society.

Porter, Barbara N. 2004. "Ishtar of Nineveh and her Collaborator, Ishtar of Arbela, in the Reign of Assurbanipal", *Iraq* 66: 41-44.

Porter, Barbara N. (ed.). 2009. *What is a God: anthropomorphic and non-anthropomorphic aspects of deity in ancient Mesopotamia*. Maine: Casco Bay Assyriological Institute.

Postgate, J. Nicholas. 1992. *Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History*. London: Routledge.

Raja, Rubina et Jörg Rupke (eds.). 2015. *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Reade, Julian E. 2018. "Nineveh Rediscovered." In *I am Ashurbanipal king of the world, king of Assyria*, ed. Gareth Brereton, 286-99. London: Thames & Hudson and The British Museum.

Rodrigues, Manuel Kaoê. 2022. *"Eu sou Ashurbanípal, a criação dos grandes deuses" - a relação entre os poderes divino e político na Assíria (669-631 a. C.)*. MA thesis. Lisboa: Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (https://run.unl.pt/handle/10362/139190).

Rosa, Maria de Fátima. 2019. "The Legend of Sardanapalus: From ancient Assyria to European stages and screens." In *Intelligence, Creativity and Fantasy*, eds. Mário S. Kong, Maria do Rosário Monteiro et Maria João Pereira Net, 325-31. London: CRC Press.

Saggs, Henri W. Frederick. 1978. *The Encounter with the Divine in Mesopotamia and Israel*. London: Athlone Press.

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Seri, Andrea. 2006. "The Fifty Names of Marduk in *Enūma eliš*." *JAOS*, 126 (4): 507-19.

———. 2012. "The role of creation in Enūma-eliš." *Journal of Ancient Near Eastern Religions* 12: 4-29.

Steinkeller, Piotr. 1999. "On Rulers, Priests and Sacred Marriage: tracing the Evolution of Early Sumerian Kingship." In *Priests and Officials in the Ancient Near East- Papers of the 2nd colloquium on the Ancient Near east- The city and its life, held at the Middle Eastern Culture Center in Japan (Tokyo, 1996)*, ed. Kazuko Watanabe, 103-37. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.

Svärd, Saana. 2015. *Women and Power in Neo-Assyrian Palaces*. Vol. 23. State Archives of Assyria Studies. Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus Project.

Szchuman, Jeffrey (ed.). 2009. *Nomads, Tribes, and the State in the Ancient Near East: Cross-Disciplinary Perspectives*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago.

Taylor, Jonathan. 2022. 'About the project', *Ashurbanipal Library Project*, The Ashurbanipal Library Project, Department of the Middle East, The British Museum, Great Russell Street, London WC1B 3DG, [http://oracc.museum.upenn.edu/asbp/abouttheproject/] [Last accessed April 2024]

The British Museum. 2024. *Collection objects – Wall panel, relief*. London: The British Museum [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-1222-13] [Last accessed April 2024]

The SAAo Project. 2014-present. *State Archives of Assyria Online – 09 Assyrian Prophecies*. München: Ludwig-Maximilians-Universität München [http://oracc.org/saao/saa09/] [Last accessed April 2024].

The RINAP Project. 2011- present. *RINAP 5: The Royal Inscriptions of Ashurbanipal and His Successors - Ashurbanipal 009, Prism F*. Philadelphia: University of Pennsylvania [http://oracc.org/rinap/rinap5/] [Last accessed April 2024].

Ulrike, Steinert. 2020. *Systems of Classification in Premodern Medical Cultures: Sickness, Health, and Local Epistemologies*. London: Routledge & Taylor & Francis Group.

Westenholz, Joan G. 1997. "Nanaya: Lady of mystery." In *Sumerian Gods and their Representations*, eds. I. Finkel et M. Geller, 57-84. Groningen: Styx Publications.

Wiggerman, Frans A. M. "Theologies, Priests, and Worship in Ancient Mesopotamia." In *Civilizations of Ancient Near East*, vol. III, ed. Jack Sasson, 1857-70. New York: Simon & Schuster Macmillan.

Zsolnay, Ilona. 2009. *The Function of Ištar in the Assyrian Royal Inscriptions: A Contextual Analysis of the Actions Attributed to Ištar in the Inscriptions of Ititi through Šalmaneser III*. PhD thesis. Boston: Brandeis University.

Zucconi, Laura M. 2019. *Ancient Medicine: From Mesopotamia to Rome*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.

PÍTEAS DE MASSÁLIA
A problemática da transmissão do saber

PYTHEAS OF MASSALIA
The issue of knowledge transmission

Emy Netto
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
emy.netto@edu.ulisboa.pt | https://orcid.org/0009-0008-1780-7472

proposta: *submission* 27/09/2024 | aceitação: *acceptance* 07/12/2024

Resumo: Um dos autores mais obscuros da Antiguidade foi certamente Píteas de Massália, autor de uma das obras mais polémicas do seu tempo, a *Descrição do Oceano*, da segunda metade do século IV a.C., na qual descreve a sua viagem desde a colónia de Massália para o Norte desconhecido, para lá das Ilhas Britânicas e explorando o Báltico. O seu nome faz eco pelas suas contribuições para a astronomia antiga, mas, principalmente, pela imagem negativa pintada por Estrabão sobre as suas descobertas, em especial a da misteriosa ilha de *Thule*. Procuramos esclarecer de forma simples as informações básicas para a contextualização da obra e problematizar os pontos que consideramos críticos no tratamento da obra: por um lado, a rota inicial, desde Massália até o Noroeste da Gália, e expor todos os argumentos que sustentam as duas possibilidades: por terra ou por mar; por outro, questionamos a abordagem de grande parte dos autores acerca da problemática da transmissão do saber e os efeitos desta na informação original da obra. O objetivo é "dar a Píteas o que é de Píteas", numa tentativa de filtrar os anacronismos patentes nos autores do século I d.C. relativos às descobertas deste.

Abstract: One of the most obscure authors of Antiquity was certainly Pytheas of Massalia, author of one of the most controversial works of his time, *On the Ocean*, dated *circa* the second half of the 4th century B.C., in which he describes his traveling from the colony of Massalia to the unknown North, beyond the British Island and exploring the Baltic. His name echoes from his contributions to ancient astronomy, but especially due to the negative image painted by Strabo of his discoveries, mainly the mysterious island of *Thule*. We seek to clarify in a simple way the basic information for the contextualization of the work and to demystify certain points considered critic in the handling of the information. First, we deal with his initial route, from Massalia to Northwest of Gallia, exposing all the arguments that sustain both possibilities, by sea or land. Second, we question the approach taken by most authors regarding the transmission of this data from author to author and its impact on the original information of the work. The goal is "to give Pytheas what is Pytheas"', an attempt to screen out the patent anachronisms, present in 1st century A.D. authors when it comes to the pythean discoveries.

Tratar Píteas de Massália e todo o seu legado é um assunto particularmente problemático, dado que o seu texto não sobreviveu na íntegra, e só conseguimos ter acesso aos seus materiais através de fragmentos conservados em obras posteriores. O tratamento da obra é extremamente complexo, e não é possível estabelecer, das informações sobreviventes, o que realmente provém do texto original. Sendo assim, muitas complicações se colocam na extração deste material. Muitos autores mencionam Píteas diretamente, mas alguns escrevem aquilo que outros disseram sobre. Os autores mais tardios, apesar de creditarem a informação ao nosso explorador, tendem a pecar por anacronismos, ao inserirem na informação antiga aspetos do seu próprio tempo. Além disso, como irei referir mais à frente, as suas descobertas não caíram nas graças de Políbio, e consequentemente de Estrabão, o maior difusor da sua obra.

O nosso estudo foca-se na análise da transmissão do texto de Píteas ao longo dos séculos, com ênfase em temas como a duração dos dias e das noites e o estabelecimento das latitudes, excluindo, por questões de prioridade, a discussão sobre as marés e da estrela polar. Abordamos também os tópicos que julgamos necessitar de uma análise atualizada e completa, como a sua rota, expondo todos os argumentos para cada uma das opções, e as características da ilha de *Thule*, sem o intuito de a localizar. Neste artigo, não procuramos encerrar o debate, mas reanalisar as velhas questões, trazer novas perspetivas, procurando novas discussões. O objetivo é que o nosso estudo inspire também novas análises dos autores antigos, com uma maior atenção às problemáticas da transmissão das informações originais.[1]

1 Foi muito recentemente publicada mais uma tradução e comentário da obra de Píteas por François Herbaux (2024), a qual já não tivemos a oportunidade de consultar.

Fragmentos

As primeiras menções de Píteas aparecem entre os fins do século IV e meados do século III a.C., em dois contemporâneos seus, Timeu,[2] historiador grego de Siracusa, escrevendo grande parte das suas obras em Atenas, e Dicearco de Messana,[3] um discípulo de Aristóteles. No século III a.C., segundo Estrabão, teria sido amplamente usado por Eratóstenes, e em seguida, no século II a.C., por Hiparco de Niceia. No século I a.C., alguns autores menciona-no de forma breve, como Cleomedes, Gémino e Aécio. Mas grande parte das referências sobre Píteas provêm da *Geografia* de Estrabão e da *História Natural* de Plínio-o-Velho, além de revelarem os demais autores helenísticos dos quais retiraram certos dados, como Dicearco, Timeu, Políbio, Artemidoro e Xenofonte de Lâmpsaco. Eratóstenes tem um lugar especial entre estes autores, pois foi aquele que conservou na sua obra grande parte das medições realizadas por Píteas.

Também podemos observar autores da Antiguidade Tardia e da Idade Média, como Marciano Capela, a utilizarem as informações de Píteas, sendo patente que estes não tiveram acesso à obra original.

Foram consultadas diferentes traduções para a análise dos fragmentos, continuadamente confrontadas ao longo da realização deste estudo. Destacam-se a obra de Scott (2022) para os fragmentos de Píteas e tradução de Pothecary (2024) para a obra de Estrabão – sendo este o autor onde grande parte das informações se conservam –, junto da obra de Dicks (1960) para os fragmentos de Hiparco, Roller (2010) para Eratóstenes, e Berggren e Evans (2006) para Gémino. Os textos em grego também foram ocasionalmente consultados para a clarificação acerca dos termos e verbos originais, comparando com as opções tomadas pelas traduções, com ênfase no texto fixado por Radt (2002) da obra de Estrabão.

2 D.S. 5.21.3-4; 5.22.1-4; D.S. 5.23.1-4.
3 Str. 2.4.2.

Reflexão sobre o teor da obra e os seus objetivos

O que nos restou da obra de Píteas não refere explicitamente quais seriam os objetivos da sua viagem, só os podemos inferir. Através do título, Περί του Ωκεανού (*Sobre o Oceano*, *Descrição do Oceano*), podemos concluir que um dos seus objetivos era a exploração do Oceano, isto é, o Atlântico, e toda a realidade geográfica nele incluída. Pelas observações científicas que Píteas nos deixou e o profundo tratamento e apreço que a sua obra recebeu por parte de grandes geógrafos e astrónomos antigos, desde a segunda metade do século IV a.C. até o século I d.C., podemos com grande certeza afirmar que a sua obra era de teor maioritariamente científico. Gémino, um geógrafo do século I a.C., classifica a obra de Píteas como um "tratado".[4] A base da sua obra respeita, em grande parte, o "cânone" da literatura periplográfica (González Ponce 1995, 31-62), não sendo indiferente Píteas aos antigos périplos, grande tradição da cultura grega, principalmente em Massália.

Sendo Píteas, ao que parece pela receção da sua obra, um astrónomo experiente e alguém a par do andar do conhecimento científico em centros como Atenas, podemos considerar que realizou a sua viagem para corroborar algumas teorias que, apesar de assentes, careciam de comprovação efetiva. Bianchetti (1998, 39-47) acredita que as observações do massaliota confirmam de forma empírica as teorias de Eudoxo sobre o fenómeno celeste e o seu comportamento em altas latitudes. Por outro lado, também poderia ter levado a cabo a sua viagem para provar a esfericidade da terra. Uma vez que os textos astronómicos nunca mencionam qualquer outro autor a esse respeito, podemos concluir que a sua viagem o transformou numa autoridade nesse domínio (Roseman 1993, 5). Bilić (2012, 319-21) considera que Píteas foi motivado também pela comprovação da existência de uma ilha nesses paralelos tão longínquos. Haveria rumores da existência desta desde os tempos de Homero, refletida no canto X da *Odisseia,* localizada a seis dias de navegação da ilha de Éolo. Não podemos negar, no entanto,

4 Gem. *Isag.* 6.9.

que Píteas teve mais sucesso e foi profundamente estudado no âmbito da geografia e do estudos latitudinais.

Associada à questão científica, a sua obra parece ter tido uma componente de etnografia, com a sua descrição dos povos da Britânia e das zonas gélidas no Norte. Este aspeto confere-lhe um caráter muito completo, sabendo Píteas do carácter inovador das suas descrições, levando em conta os mitos correntes dos povos que viviam nestes espaços a Norte, como os Hiperbóreos. De facto, todas as suas observações vão no sentido de alguém que procurava o conhecimento no seu geral, havendo informação de matéria vária, tendo como principal atributo a sua observação cuidada, por exemplo, na associação das marés à lua, na atenção aos diferentes costumes, no cuidado de registar os dados astronómicos dos locais em que esteve e os seus diferentes fenómenos (Chevallier 1984, 342)

O facto de Píteas ter visitado as fontes do âmbar e do estanho levou a que muitos autores considerassem que este também estava à procura de novas rotas e contactos comerciais, tendo em conta igualmente a situação económica e política do Mediterrâneo (Tillisch 2022, 184). Efetivamente, em muitos autores antigos, em Plínio principalmente, Píteas aparece fortemente associado às questões metalíferas, o que pode condicionar a ideia geral acerca da sua obra. Esta vertente também poderia ser interpretada como um interesse mais científico e geológico acerca das fontes destes metais. Um dos argumentos contrários à ideia de que procurava novos mercados provém de Políbio, ao afirmar que a sua obra não vai ao encontro, pelo seu forte caráter científico, dos interesses da colónia de Massália, de forma a que esta investisse na sua viagem, como naturalmente o fazia a todas as explorações que contribuíssem para a sua expansão comercial (González Ponce 1995, 33). Ao contrário, Scott (2022, 133) sublinha que a faceta científica da obra era um aspeto secundário, e que a sua viagem se ligaria muito mais com a exploração das fontes dos metais. Efetivamente, podemos pensar que as questões astronómicas e geográficas só tomaram protagonismo com o estudo da sua obra por grandes cientistas ao longo dos séculos, como veremos mais a frente.

Rota

Devido à natureza fragmentária da obra, a reconstituição da rota de Píteas é extremamente problemática. Apenas temos informações mais concretas sobre a sua viagem a partir do norte de França, e relativamente ao seu retorno são muito mais escassas.

Sobre a primeira fase da sua viagem, a saída de Massália até a chegada ao noroeste de França, há duas opções a serem consideradas. Uma por terra, na qual teria seguido uma rota antiga que remonta ao século V a.C., que transacionava os produtos de Massália com o interior do atual território francês. A rota mais fácil para o Atlântico, e a mais usada até os tempos modernos, seria a ida a pé ou por mar até *Narbo* (Narbona), continuando pelo vale do *Alax* (Aude), atravessando o rio *Garumna* (Garonne), direcionando-se para Toulouse, e aí utilizando um transporte fluvial para descer o rio Garonne, passando Bordéus e alcançando depois o Atlântico (Cunliffe 2001, 59; Roller 2006, 68-69).

Os principais argumentos para esta rota terrestre relacionam-se, primeiro, com o bloqueio cartaginês, entre 500 e 250 a.C., nas Colunas de Héracles; segundo, uma vez que o seu objetivo era a exploração das costas setentrionais da Europa atlântica, seria uma perda de tempo navegar 3200 km de Massália, contornando a Península Ibérica, território já conhecido, e sujeito a ultrapassar um dos cabos mais perigosos, o de Finisterra, por exemplo, enquanto que a rota por terra era de apenas 500 km, sendo já utilizada por séculos para o comércio de estanho do Norte (Cunliffe 2001, 59); e, terceiro, segundo Estrabão, Eratóstenes afirma que a parte setentrional da Ibéria oferece um caminho para a Céltica mais fácil do que o do Oceano, com base em Píteas.[5] Tillisch (2022, 184) apresenta um caminho alternativo, o qual, ultrapassado o rio Loire, passava necessariamente pelo entreposto comercial de *Korbilon*, ideia baseada no passo de Estrabão no qual este recorda que Políbio afirma nunca ninguém ter ouvido falar em Píteas em *Korbilon*. Apesar de forçada, esta observação demonstra que Políbio teria alguma indicação que o massaliota cruzou este ponto.

5 Str. 3.2.11.

A outra opção seria por mar, saindo de Massália de barco, provavelmente seguindo a rota marítima que passa por *Emporion* e continua para Gades. Vira para sul, seguindo as correntes, e depois norte, para o Cabo São Vicente. Segue até Finisterra, na Galiza, onde toma uma rota pelo Golfo da Biscaia (Tillisch 2022, 183). Levando em conta o contexto no qual Píteas parte para a sua viagem, coloca-se a questão sobre como teria evitado o bloqueio cartaginês. Há duas opções simples: a primeira, teria realizado a sua viagem entre 338 e 318 a.C., quando as hostilidades haveriam diminuído (McPhail 2014, 248), e o bloqueio não era tão restritivo; a segunda, o massaliota teria viajado através de navios locais, mudando de embarcação de porto em porto, sendo uma opção viável, mais barata (Políbio[6] descreve-o como um homem pobre) e segura de viajar (Breeze and Wilkins 2018, 304; Roseman 1993, 7). Scott (2022, 14-19) considera que o bloqueio cartaginês não existiu, consiste num dogma baseado na destruição de Tartessos pelos Cartagineses, não havendo qualquer tipo de referência nos testemunhos literários sobre um bloqueio do Estreito. Além disso, desenvolve a ideia de que Massália certamente teria uma relação especial com Cartago.

A presença de Píteas na Ibéria pode ser analisada num excerto de Estrabão,[7] no qual Eratóstenes, com base em Píteas, indica que o território junto do Estreito de Gibraltar era conhecido como Tartesso, e também *Erythia*, a Ilha Afortunada, e entre Gades e o Promontório Sagrado (Cabo de São Vicente) havia uma distância de cinco dias de navegação, e que neste ponto, a maré acalma.

Eratóstenes é o primeiro geógrafo grego a delinear um sistema completo de paralelos e meridianos, e para a construção do seu principal paralelo, utilizou as medições de Gades e do Cabo São Vicente. Não temos dados sobre a proveniência destas informações, mas é muito provável que para estes locais tão próximos, Píteas seria o candidato ideal, sendo um dos muito poucos indivíduos naquela época que realizara este tipo de medições. Podemos considerar que a sua presença na Ibéria se relaciona com o seu retorno, como afirma Políbio[8] (e consequentemente Estrabão)[9], que na sua viagem de volta atravessou toda

6 Plb. 34.5.5.
7 Str. 3.2.11.
8 Plb. 34.5.
9 Str. 2.4.1.

a costa da Europa, de Gades ao *Tanais*, um rio cuja nascente localizava-se nos lendários montes Ripei, um *topos* antigo comumente associado à fronteira final da Europa (Dion 1983, 204-5). Além disso, se atentarmos ao passo de Estrabão[10] no qual Píteas refere que o caminho do norte da Ibéria oferece uma via mais fácil para o Noroeste francês, notamos dois aspetos: que este tinha conhecimento do caminho terrestre, sendo uma rota comercial conhecida, mas fez o caminho por mar, e só poderia fazer tal comentário a partir da sua experiência; e que a sua viagem não procurava necessariamente a rota mais curta, mas aquela que ia ao encontro dos seus objetivos, pois, como sabemos, a zona da Ibéria, em especial o Noroeste, era conhecido pela sua riqueza metalífera.

Latitudes

Um dos assuntos surpreendentemente complexos é a herança deixada por Píteas na astronomia, devido à natureza fragmentária da obra e à transmissão deste saber de autor em autor. Segundo Estrabão,[11] Píteas afirma que em *Thule* o trópico de Verão coincide com o Círculo Polar Ártico, isto é, o trópico de Verão fica à mesma distância do Equador que o Círculo Polar Ártico fica do Pólo Norte. Um dos problemas deste tema é que Píteas sempre é associado a estas descobertas, mas parece que os autores carecem de algum filtro acerca da consequência da passagem destas informações ao longo de séculos, em especial desde o século IV a.C. até o I d.C., período no qual Píteas foi profundamente estudado por astrónomos e geógrafos.

Eudoxo, considerado pai da geografia científica, já havia feito propostas de marcação do Equador, dos trópicos, do Círculo Polar Ártico, assim como dos meridianos e dos coluros, mas estas não passavam de noções, e ainda não eram efetivamente aplicadas à esfera terrestre. Na sua obra *Ges periodos*, parece ter dividido a terra em quatro partes, com um meridiano vertical e pelo menos um paralelo horizontal (εὐθεία). Este descreve uma linha imaginária desde o oeste do

10 Str. 3.2.11.
11 Str. 2.5.8.

golfo de Corinto até o Cabo Súnio, na Ática, que seria uma conceção primitiva de uma "latitude" central da *oikoumene*, desenvolvida mais tarde por Dicearco (Shipley 2024, 1:178).

Um dos primeiros a mencionar Píteas foi precisamente Dicearco, discípulo de Aristóteles, autor de *Em torno da terra*, e utilizou as suas medidas da altura do Sol. Este dividiu a terra ao meio, através de uma linha que passava pelo Estreito de Gibraltar, e a essas duas partes chamou Norte e Sul. Apesar de já termos observado esta linha divisória em Eudoxo, devemos sublinhar a reação de Agatémero,[12] que demonstra estranheza ao dizer que Dicearco não divide a Terra pelas águas, mas por uma linha. Isto pode significar que a ideia da aplicação de paralelos e linhas divisórias na esfera terrestre era ainda muito pouco usual e divulgada.

O próximo autor a tratar Píteas é Eratóstenes (c. 285-205 a.C.), o primeiro geógrafo grego a delinear um sistema completo de paralelos e meridianos. Como já foi mencionado, este conservou muitas das referências de Píteas e utilizou as suas medições. O seu paralelo principal, 0º, adaptado de Dicearco, atravessava o Estreito de Gibraltar, o Estreito da Sicília, o Peloponeso, Rodes e as montanhas Tauro (McPhail 2014, 250). Se atentarmos ao seu sistema, este não estava organizado de forma sistemática ou geométrica, as suas "linhas" passavam pelos locais mais conhecidos, como Alexandria e Rodes, ao invés do estabelecimento de medidas equidistantes (Brown 1979, 49; Dicks 1955, 248).

Neste campo, o próximo autor essencial é Hiparco de Niceia (séc. II a.C.), o maior astrónomo antigo, que estabeleceu o sistema de latitudes que até hoje utilizamos. A ideia de paralelos que vimos em Eratóstenes não implicava a mesma natureza definitiva e mensurável da "latitude", que apenas surge com Hiparco, utilizando o termo "elevação do polo" (ἐξάρματα τοῦ πόλου). De acordo com Estrabão, Hiparco utiliza as informações de Píteas para o estabelecimento de algumas latitudes. Não é claro, no entanto, se Hiparco tem acesso à informação pura piteana ou se utiliza Eratóstenes como intermediário, cuja obra critica extensivamente, o que comprova que teve acesso a ela e a conhecia profundamente. Hiparco, de acordo com Bowen e Goldstein (1991, 235), não descreve o estado

12 Agathem. 5.

da astronomia antes de si de forma confiável, isto é, comete anacronismos e distorce a cronologia do andar do conhecimento astronómico. Assim, moderniza sempre a informação anterior a si e as descobertas dos antigos autores, como Euxodo por exemplo. Por isso, não podemos deixar de pensar que a informação de Píteas, ao passar pelas mãos de Hiparco, foi parcialmente (se não, totalmente) "remodelada" para se encaixar nos avanços científicos da época.

Levando isto em conta, percebemos que o que nos restou da obra de Píteas foi naturalmente acrescentado, nesta matéria, por estes autores. Por isso, quando lemos os passos de Plínio, Estrabão ou Cleomedes a afirmarem que Píteas calculou as distâncias e as latitudes dos trópicos de Câncer e do Verão, do Círculo Polar Ártico, do Polo Norte, devemos recordar-nos que estes são autores do século I d.C. ou posteriores, e falam de conceitos que não existiam ainda na época de Píteas.

Como já verificamos acima, Estrabão é o primeiro a transmitir a ideia que Píteas descobre a coincidência do trópico de Verão e do Círculo Polar Ártico em *Thule*. Esta passagem é, com grande certeza, retirada de Eratóstenes, muito provavelmente como um resumo da informação, que levou a uma certa confusão. Analisemos esta questão por partes.

Primeiro, para Píteas chegar à conclusão acerca da coincidência do Círculo Polar Ártico e do Trópico de Verão em *Thule*, este deveria ter alcançado este ponto exato. O Círculo Polar Ártico neste período tinha um conceito distinto do atual, não sendo uma linha fixa, mas variável mediante a latitude do observador, medida através das estrelas (Aujac 1987, 147; Marx 2015, 315; Roller 2010, 153). Os círculos polares eram os limites das estrelas que sempre eram visíveis ou não visíveis num espaço determinado, e por isso, distintos para cada latitude (Dicks 1960, 24).

Segundo, a informação mais próxima que chegou a nós de Píteas é a citação na obra de Gémino,[13] o qual o transcreve diretamente. Nesta passagem, Píteas diz que os autóctones lhe mostraram onde o Sol adormece e onde os dias duram 22 horas. Não é claro se esta é uma informação proveniente dos locais ou se esteve

13 Gem. Isag. 6.9.

neste lugar e realizou as suas medições. Nas demais fontes, todas posteriores a Gémino, temos a informação de que Píteas esteve neste local, *Thule*.

Terceiro, é assunto de debate a estrutura desta passagem (Angus 1934, 172; Bianchetti 1998, 191; Scott 2022, 38-39). Isto é, se o que provém diretamente de Píteas resume-se apenas a ideia do local onde o Sol adormece, e o resto do comentário (a informação da duração do dia) é um acrescento de Gémino; ou se toda a frase é uma transcrição direta.

Quarto, apesar de todas as medições da duração dos dias e das noites serem realizadas no solstício, não temos a possibilidade de saber se Píteas visitou *Thule* e realizou as suas medições num solstício. Isto tem grandes implicações, uma vez que o padrão é que sejam realizadas tais medições no maior ou menor dia do ano. Por isso, se Píteas não calculou a altura do sol (e possivelmente a duração do dia) num solstício, o dado de 22 horas foi assinalado por si na sua obra como uma mera referência. Para a realização de todas as medições que são atribuídas à sua obra, a viagem deveria ter durado cerca de 5 ou 6 anos, o que vai contra a informação que temos (Markham 1893, 519; Scott 2022, 132-3).

Quinto, não sabemos a medida da altura da sombra do sol que Píteas deve ter proporcionado, mas sabemos que assinala, exatamente, um dia de 22 horas, o que é um dado suficiente para a identificação da latitude de *Thule*. No entanto, este dado não parece ter sido levado em conta pelos especialistas que o analisaram, uma vez que as análises de Eratóstenes e Hiparco culminaram na latitude 66º N, onde os dias são de 24 horas. Por isso, como podemos encarar esta discrepância? Podemos analisá-la, pelo menos, de duas formas. Por um lado, uma das características que vemos continuadamente associada a *Thule* é sobre a sua posição mais a norte, como a ilha mais a norte de todas, ou a ilha mais a norte das Britânicas, sendo este um aspecto que poderia ter ofuscado os demais dados fornecidos por si, conferindo à ilha uma localização mais setentrional e com dias de 24 horas. Por outro lado, Eratóstenes parece ter feito aprimoramentos nas informações que consultou de Píteas e no seu sistema de paralelos, estabelecendo que *Thule* e *Borysthenes* ficam no mesmo paralelo. Considerou-se que o autor acrescentou cerca de 4 mil estádios à medição "original" de Píteas (Roller 2010, 153), e isto poderia ter resultado no estabelecimento por Hiparco da latitude 66º N.

Em Ptolomeu, na sua *Geographia*, assistimos a uma mudança nas referências a *Thule*. O autor, explicitamente baseado em Marino de Tiro, localiza a ilha na latitude 63ºN – com Ptolomeu já podemos utilizar, de forma correta, os termos "latitude" e "longitude", cunhados por si (Shcheglov 2007a, 161) – e, pela primeira vez, apresenta uma delimitação da ilha à norte, sul, leste e oeste. Não é muito clara a razão pela qual Ptolomeu decide estabelecer *Thule* em tal latitude, levando em conta que os 66º N da ilha já eram há muito aceites, além de revelar que tirou esta informação de Marino.[14] Por isso, podemos considerar que tal referência até poderia ter alguns ecos anteriores a Marino. Acerca da delimitação que Ptolomeu fornece, muito já se sabia da configuração costeira das ilhas Shetland (a suposta *Thule* para os romanos) mas tem-se colocado a possibilidade de esta ter sido fornecida, de forma muito vaga, pelas expedições romanas que chegaram a avistá-la, não sendo claro se a alcançaram. (Shcheglov 2007b, 127; Breeze 2023, 38).

Um aspeto importante a ser levado em consideração quando nos questionamos acerca da tipologia dos dados originais da obra piteana é o facto de o paralelo de Massália – aquele que, supostamente, Píteas já afirmava passar também por Bizâncio – ser o único do qual Estrabão (através de Hiparco) fornece a dimensão da sombra projetada por um gnómon (Jones 2002, 17). Isto é extremamente significativo, uma vez que se considera com grande certeza que os autores basearam-se na medição de Píteas para Massália, e que esta leitura conservada em Estrabão seria, talvez, o único vestígio direto sobrevivente da sua obra.[15] É preciso levar em conta que, apesar do avanço neste campo científico, a geografia e a cartografia só raramente eram construídas com dados de medições reais, mesmo em Ptolomeu (Shcheglov 2007b, 125; Shipley 2024, 1:15). Por isso, uma leitura da altura do Sol proveniente de uma efetiva medição num local remoto era muito valiosa, e as chances de serem de Píteas não são poucas.

Para fazermos qualquer tipo de afirmação sobre a razão pela qual Píteas registava as medidas da altura do sol era preciso saber o verdadeiro objetivo da sua viagem. Acreditamos, no entanto, que as medições da altura do sol não tinham a intenção de quantificarem as "latitudes", mas poderiam visar, por exemplo, reafirmar

14 Ptol. *Geog.* 1.7.1.
15 Str. 2.5.41.

a teoria da esfericidade da terra (apoiada no facto de a altura do sol ser menor à medida que se avança para norte), contribuir para o conhecimento astronómico, ou comprovar a sua presença em locais não alcançados anteriormente, a norte, uma vez que as medições só podem ser feitas em terra.

Duração do dia

Além da altura do sol, a medição da duração dos dias carece de explicação. Atentemos na passagem de Gémino, que faz uma transcrição direta da obra de Píteas, na qual diz que os locais os encaminharam para um ponto onde o Sol adormece, onde as noites tendem a ser curtas, entre 2 a 3 horas, e que após um breve intervalo o sol surge novamente.[16] Esta é a ideia transmitida por Píteas, no entanto, logo a seguir, Gémino parafraseia Crates de Malo que associa esta região a um *topos* homérico, Telépilo de Lamos, na Lestrigónia,[17] onde afirma que a noite e o dia se misturam.[18] Continua então a dizer que, de facto, nestas regiões os dias tem 23 horas equinociais, as noites tem cerca de 1 hora até serem reduzidas a nada, e o momento do ocaso e do nascer é separado pelo curto arco do Trópico de Verão.[19] A associação destas duas referências parece revelar-se muito problemática, pois as duas são assumidas como relacionadas por qualquer um que as lesse. Ao transcrever Píteas e a sua experiência, e ao passar a menção das palavras de outro autor quatro séculos posterior, fez com que as afirmações de Crates ficassem associadas intrinsecamente a Píteas, tornando-se uma das causas de maior complexidade para a identificação de *Thule*.

A questão acerca da autenticidade das medições de Píteas sobre a duração dos dias e das noites nunca foi, de facto, verdadeiramente discutida. No entanto, aqui pomos em causa a capacidade de este realizar tais medições, levando em conta o seu material e se, de facto esteve em *Thule* para fornecer os dados que lhe são atribuídos.

16 Gem. *Isag.* 6.9.
17 Hom. *Od.* 10.80-86.
18 Gem. *Isag.* 6.10.
19 Gem. *Isag.* 6.11.

Píteas teria levado para a sua viagem um gnómon, cuja função principal era traçar a altura da sombra do ponteiro em relação a uma linha no chão, assim, as sombras mais curtas e mais longas podiam ser identificadas com os solstícios (Remijsen 2021, 5). Tal instrumento fornecia apenas a altura do sol. Apenas a partir de um gnómon arcaico, não seria possível medir a duração do dia e da noite. No entanto, não podemos ainda descartar esta possibilidade.

Em primeiro lugar, os estudiosos do seu tempo já eram capazes de realizar tais medições.[20] Demócrito (460-370 a.C.) foi um dos primeiros a calcular a duração do dia e da noite no solstício, e Arato (315-240 a.C.), no seguimento dos avanços de Eudoxo, descreve a duração do dia e da noite no solstício na Grécia como um *ratio* de 5:3 (Remijsen 2021, 12). Além disso, o papiro Hibeh I 27, contemporâneo de Píteas (c. 300 a.C.), escrito no Egipto ptolemaico, assinala o dia mais longo com 14 horas e uma noite de 10 horas (Bowen and Goldstein 1991, 239).

Em segundo lugar, consideremos o termo ὥρα. Nas várias transmissões do conteúdo da sua obra, encontramos a referência a duração das noites e dos dias de certos locais, expressos com o termo "hora". No século IV a.C., os termos mais comuns são *dodekatemoria* e *zodia* como referências para a divisão do tempo, ou mesmo para a divisão da esfera celeste em arcos, sendo ainda dois planos inseparáveis (Remijsen 2021, 12-13).

Podemos considerar a presença do termo "hora" em Píteas de duas formas: primeiro, Píteas não calculou a duração dos dias e das noites, apenas fornecendo os dados que o gnómon permitia obter, isto é, a dimensão da sombra projetada pelo sol, que foram posteriormente transformados pelos autores que estudaram a sua obra em latitudes e, consequentemente, em cálculos da duração dos dias e das noites, expressos em "horas", e isto explicaria a sua presença, como uma adição dos autores tardios ou mesmo uma adaptação/atualização terminológica (Remijsen 2021, 13; Scott 2022, 39, 134-7); segundo, Píteas realizou tais cálculos – justificando a presença do termo ὥρα em todos os autores que o citam –, baseando-nos em argumentos como a existência de medições já conhecidas sobre a duração dos dias e das noites, a utilização do termo ὥρα em papiros astronómicos

20 Tal ideia não é consensual acerca da capacidade de realizar tais cálculos nesta época, veja-se Scott (2022, 39, 130-1).

do século III a.C., e a proliferação do termo no meio científico, sendo discutível a sua presença na esfera civil (Bowen and Goldstein 1991, 240; Remijsen 2021, 13).

Devemos considerar que, se Píteas verdadeiramente realizou todas as medições que lhe são atribuídas, levando em conta que as únicas medições da duração do dia e da noite que temos conhecimento hoje foram realizadas apenas nos solstícios, a sua viagem teria tido uma duração maior do que aquela esperada, como já referimos acima.

Retornando à obra de Gémino, atentando ao parágrafo anterior,[21] o autor faz uma pequena listagem de lugares com a duração dos seus dias, certamente retirada de Hiparco,[22] também expressas em horas equinociais. Por isso, podemos considerar que Gémino retirou de Hiparco o apontamento sobre a duração do dia e da noite em *Thule*.

Além disso, nos parágrafos 6.13-14, assistimos à génese do maior mal-entendido sobre *Thule*. Gémino passa a explicar que os locais mais a norte, como aqueles sob o Trópico de Verão, tem dias de 24 horas nos solstícios, e que à medida que se avança para norte, os dias podem durar entre 1 e 6 meses. Uma vez que Eratóstenes localizou *Thule* no Trópico de Verão (Marx 2015, 315, 325) – sendo este o mesmo que o Círculo Polar Ártico em *Thule* –, Plínio[23] mescla tais informações e considera que esta tem dias de 24 horas que duram 6 meses. Aliás, é principalmente na obra de Plínio que a localização extrema de *Thule* é mais acentuada.

A ideia de *Thule* ser um *topos* onde não há noites ou dias por meses foi, de facto, iniciada no século I a.C., com Gémino, e por isso, só encontramos este motivo a partir de Plínio e Estrabão, não podendo ser encontrada em nenhum outro autor antes disso.

21 Gem. *Isag.* 6.8.
22 Str. 2.5.36-42., veja-se Scott 2022, 38.
23 Plin. *H. N.* 4.104.

Thule

A ilha mítica de *Thule* é o motivo mais polémico da obra de Píteas, tanto pela sua localização desconhecida, como pelos seus estranhos fenómenos. É descrita como uma ilha localizada a seis dias de navegação para norte, a partir de *Prettanike* (Ilhas Britânicas), e a um dia de navegação do "mar congelado" (πεπηγυία θάλαττα). Na ilha observam-se dias com cerca de 21 a 22 horas de duração, e um fenómeno que chama de "pulmão marinho" (πλεύμονι θαλαττίω).

A primeira proposta de localização de *Thule* foi feita por Adão de Bremen, apontando-a para a Islândia (Rychło and Witczak 2023, 106) e criando uma tradição que até hoje tem muito peso. Atualmente, as opções mais consideradas são a Islândia e a Noruega. No entanto, não pretendemos aqui nos aproximar de uma localização ou expor os argumentos que apoiam uma ou outra, mas apenas centrar-nos numa análise literária, focando-nos nos textos em si.

Dedicar-nos-emos agora a analisar algumas características da ilha – tendo-nos já prendido em algumas destas nos tópicos anteriores como a duração do dia de 22 horas e a sua localização do Círculo Polar Ártico –, como o "pulmão marinho", o local onde o Sol dorme e sua habitabilidade.

Políbio[24] conta que Píteas testemunhou com os seus próprios olhos um fenómeno para o qual utiliza o termo πλεύμονι θαλαττίω, cuja tradução literal, "pulmão do mar", tem sido a mais utilizada pelos autores modernos no tratamento da obra. No entanto, πλεύμων é utilizado nos tratados antigos de biologia, em Teofrasto e Aristóteles, como termo referente às medusas (Scott 2022, 97). Burton (1875, I:6) descreve que é comum uma grande acumulação de medusas, inclusive na costa da Islândia, cobrindo uma grande superfície do mar, assemelhando-se a uma barreira "intransitável".

Acreditamos que a tradução "pulmão do mar" tenha surgido e sido aceite, uma vez que se associa bem à descrição que Estrabão transmite: um fenómeno onde a terra, o mar e todas as coisas ficam suspensas, formando um elo para unir o todo, não podendo ser percorrido nem navegado, conferindo um elemento de

24 Plb. 34.5.5 = Str. 2.4.1.

mistério, como um mar que borbulha, cujo movimentos e ondas produzem um som que se assemelha à respiração, e cuja água poderia conter alguma junção de espuma – indo no sentido da edição de Hamilton que traduz como "esponja marinha" –, gelo e algum elemento mais, que formasse uma paisagem estranha.

Esta descrição contribuiu para a identificação de *Thule* com determinados espaços, como a Islândia, marcada pela sua atividade vulcânica na costa, cuja lava conecta-se com o mar e o gelo (Roller 2006, 86-87). O verbo ἐοικός utilizado por Estrabão, também não é muito esclarecedor, significando "ser como, parecer-se com", poderia estar a transmitir a ideia de que o tal fenómeno era como a medusa, por exemplo. Assim como também poderia dizer que se parecia com um pulmão ou uma esponja. Não é evidente a mensagem que Estrabão nos quer transmitir, assim como não podemos deixar de pensar na estranheza e ambiguidade das descrições que Píteas possa ter proporcionado, uma vez que o texto a que temos acesso é apenas uma interpretação daquilo que foi passado ao longo dos séculos.

Não podemos ignorar a grande coincidência que há nas descrições de *Thule* e da ilha da Atlântida, tal como é descrita por Platão (c. 428-348 a.C.). Nos diálogos de Timeu (25d5), Crítias (108e8) e Fédon (110a6), Platão relata que, após um tremor de terra, a ilha foi engolida pela terra, e por estar submersa, constituía um grande obstáculo de lama intransitável, fazendo com que o Oceano fosse impossível de navegar. É curiosa, e acreditamos valer a pena o apontamento, a semelhança entre as duas ilhas, sendo ambas no extremo Ocidente, além das Colunas de Héracles, no Oceano mítico, como *topoi* misteriosos de localização desconhecida, e inacessíveis, uma por estar submersa e outra por ter o fenómeno do "pulmão marinho", isto é, havendo sempre um obstáculo. É evidente que as descrições de Platão não devem ser encarradas como realidades geográficas, mas sim, metáforas (Romm 1992, 125-6). No entanto, é curioso observar que poderia haver alguma influência platónica em Píteas ou, talvez, no único e primeiro autor que fala do pulmão marinho, Estrabão. No entanto, este é um aspeto muito problemático, e serve apenas como ponto de partida para uma futura discussão.

A referência ao local onde o Sol dorme, feita por Gémino, pode ser interpretada de diferentes formas. Antes, no entanto, queríamos clarificar que recusamos os autores que separam *Thule* do local onde o Sol dorme, como duas realidades

geográficas distintas (Tillisch 2022, 192), pois, claramente, Gémino aponta as duas para um único local. Primeiro, como a descrição de uma paisagem, um horizonte no qual, ao longe, a conjugação dos elementos naturais, como montanhas, por exemplo, dão a impressão de receberem o Sol e este aí repousar. Segundo, apresenta uma descrição simbólica do extremo do mundo, onde a terra acaba e o sol mergulha, sendo esta uma referência comum no mundo clássico, acentuando o caráter longínquo de *Thule* e a sua localização no extremo ocidente (que posteriormente se amenizou com Ptolomeu).

Outro aspeto importante, não incluído na descrição tradicional da ilha, é a habitabilidade de *Thule* e as características das zonas gélidas. Os autores anteriores à Estrabão não fornecem qualquer tipo de informação sobre a presença de vida em *Thule*, a não ser a passagem ambígua de Gémino, mencionando os "locais", não sabendo nós se são os locais de *Thule* ou de uma ilha próxima (Moore 2019, 65; Whitaker 1981, 160). Estrabão menciona que a ilha é a mais remota, e que em nenhum outro autor, a não ser Píteas, ouviu falar sobre *Thule* e a capacidade de sobrevivência num local tão extremo. Isto significa que Estrabão obteve a informação de que em *Thule* há vida, seja através de Píteas ou de autores intermediários.

As traduções do texto estraboniano não coincidem neste parágrafo, não sendo claro se o autor refere *Thule* como a ilha mais remota de todas, ou a mais remota do mundo habitado. Esta ambiguidade provém do termo utilizado, οἰκουμένη, podendo significar este "terra habitada", o sentido mais comum, mas também, "mundo", na sua generalidade. Em Estrabão, o sentido de *oikoumene* no seu texto é o de "terra habitada, ou com condições de ser habitada". Por isso, critica Eratóstenes que põe *Thule* no seu mapa da *oikoumene*. No entanto, não é claro se este considera o termo com o mesmo sentido, ou como "terra conhecida". Podendo haver discrepâncias entre aquilo que Estrabão e Eratóstenes consideram ser passível de ser representado num mapa, se apenas o mundo habitado ou o mundo conhecido. A dualidade do termo não colabora, muito menos a cronologia do seu significado.

Estrabão[25] afirma que, apesar de todas as mentiras de Píteas, este está correto acerca das condições e hábitos dos povos na zona gelada, desprovidos de frutos cultivados e quase de animais domésticos, que a sua alimentação consistiria em painço, ervas, frutos e raízes, que produziam bebidas a base de milho e mel, e debulhariam o milho e o armazenariam em vastos celeiros, sendo as eiras inúteis por causa da chuva e da falta de sol. No texto original não é exatamente claro se a zona gélida a que Estrabão se refere é especificamente *Thule* ou as regiões do extremo norte, tendo os autores opiniões contrárias (Cunliffe 2001, 36-39; Roller 2006, 81, 86; McPhail 2014, 253), por isso, é algo para se levar em consideração.

Considerações finais

Em síntese, parece-nos que Píteas não forneceu mais do que as leituras da altura da sombra do sol na sua obra, e que esta foi transformada posteriormente em paralelos e, depois, em latitudes. Neste sentido, a existência de uma única leitura da dimensão da sombra projetada pelo sol de Massália no solstício, em Estrabão, é extremamente significativo, e pode, de facto, ser o único cálculo sobrevivente da obra de Píteas. A respeito do Círculo Polar Ártico, é altamente discutível a presença de Píteas no ponto exato para descobrir a coincidência deste com o Trópico de Verão em *Thule*. Foi Eratóstenes o primeiro a localizar *Thule* no Círculo Polar Ártico, baseando-se em Píteas, mas possivelmente adulterando os dados originais. Portanto, qualquer tipo de argumento baseado nas suas medições para a localização exata desta – o facto da latitude 66ºN passar pelo norte da Islândia e da Noruega – não é aplicável.

Acreditamos que deva ser dada a preferência à rota por mar, que contorna a Península Ibérica, defendida por 3 editores da obra de Píteas: Roseman, Bianchetti e Scott. A rota terrestre parece ser defendida por argumentos de natureza superficial, como ser mais rápido, fácil e previamente conhecido. Enquanto a defesa da rota por mar parece compreender a natureza complexa das motivações e da

25 Str. 4.5.5.

viagem, além de se desprender de certos dogmas historiográficos. Sobre os possíveis propósitos da sua viagem, apreciamos a ideia de Whitaker (1981, 162-3) ao considerar que a sua maior motivação seria o conhecimento, na sua integralidade, devido à análise variada que Píteas fornece, de natureza marítima, astronómica, geográfica, antropológica, etc.

A génese da questão dos dias de 24 horas em *Thule* foi iniciada, indubitavelmente, na obra de Gémino e das interpretações que daí provieram. Por outro lado, devemos considerar que Píteas já era capaz de calcular a duração dos dias e das noites. Apesar de haver uma certa corrente contra esta possibilidade, devemos destacar a presença de dados da duração do dia e da noite no papiro Hibeh I 27, escrito na mesma época da sua viagem. No entanto, é discutível que tenha registado todas as durações dos dias e das noites que lhe são atribuídos, pelo menos nos solstícios.

Como pudemos observar, a questão da transmissão de conhecimento no caso da obra de Píteas é um fator extremamente problemático e esperamos ter cumprido o objetivo de, por um lado, expor todos os argumentos utilizados ao longo do tempo para a defesa de uma das rotas para o Noroeste da Gália; mas por outro, principalmente, esclarecer sobre as camadas de acrescentos de que o texto piteano foi objeto.

A obra de Píteas, apesar de extremamente prezada nos três séculos posteriores à sua publicação, cai em desgraça com os comentários deturpadores de Estrabão, fazendo com que as suas descobertas fossem desvalorizadas a partir de então, apenas tendo importância os tópicos que foram trabalhados pelos cientistas que mencionamos ao longo do ensaio.

De astrónomo e geógrafo, o nome de Píteas já não se encaixa nos tratados científicos, passa agora *Thule* a ecoar na literatura fantástica, como *topos* lendário e misterioso, desde a Antiguidade até pleno século XXI.

BIBLIOGRAFIA

Angus, C. F. 1934. "Pytheas of Marseilles." *Greece & Rome* 3 (9): 165-72.

Aujac, Germaine. 1975. *Géminos: Introduction aux Phénomènes*. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres".

———. 1987. "The Foundations of Theoretical Cartography in Archaic and Classical Greece." In *The History of Cartography*, edited by J. B. Harley and David Woodward, 1 ed., Volume 1: Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean:130-47. Chicago: University of Chicago Press.

Azevedo, Maria Teresa Schiappa de. 1988. *Fédon*. Coimbra: Livraria Minerva.

Berggren, J. Lennart, et James Evans. 2006. *Geminos's Introduction to the Phenomena: A* translation *and study of a Hellenistic survey of astronomy*. New Jersey - Oxfordshire: Princeton University Press.

Bianchetti, Serena. 1998. *Pitea Di Massalia: L'Oceano: Introduzione, Testo, Traduzione e Commento*. Pisa - Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Bilić, Tomislav. 2012. "Crates of Mallos and Pytheas of Massalia: Examples of Homeric Exegesis in Terms of Mathematical Geography." *Transactions of the American Philological Association* 142: 295-328.

Bowen, Alan C., and Bernard R. Goldstein. 1991. "Hipparchus' Treatment of Early Greek Astronomy: The Case of Eudoxus and the Length of Daytime." *Proceedings of the American Philosophical Society* 135 (2): 233-54.

Bowen, Alan C., et Robert B. Todd. 2004. *Cleomedes' Lectures on Astronomy: A Translation of The* Heavens. Berkeley: University of California Press.

Breeze, David J. 2023. "The Hinterland of Hadrian's Wall." In *Frontiers of the Roman Empire: The Hinterland of Hadrians Wall: Frontières de l'Empire Romain: L'arrière-Pays Du Mur d'Hadrien*, 37-96. Frontiers of the Roman Empire. Archaeopress.

Breeze, David J., and Alan Wilkins. 2018. "Pytheas, Tacitus and Thule." *Britannia* 49: 303-33.

Brown, Lloyd A. 1979. *The Story of Maps*. New York: Dover Publications.

Burton, Richard Burton. 1875. *Ultima Thule or A Summer in Iceland*. Vol. I. London - Edinburgh: William P. Nimmo.

Chevallier, R. 1984. "The Greco-Roman Conception of the North from Pytheas to Tacitus." *Arctic* 37 (4 Unveiling the Arctic): 341-6.

Cunliffe, Barry. 2001. *A Extraordinária Viagem de Píteas, o Grego*. Translated by Joana Rosa. Mem Martins: Editorial Inquérito.

Dicks, D. R. 1955. "The ΚΛΙΜΑΤΑ in Greek Geography." *The Classical Quaterly 2* 5 (3/4): 248-55.

———. 1960. *The Geographical Fragments of Hipparchus*. The Athlone Press - University of London.

Dion, Roger. 1983. "L'esplorazione Di Pitea Nei Mari Del Nord." In *Geografia e Geografi Nel Mondo Antico: Guida Storica e Critica*, edited by Francesco Prontera, 203-24. Roma - Bari: Editori Laterza.

Fortenbaugh, William, e Eckart Schütrumpf, eds. 2017. *Dicaearchus of Messana: text, translation and discussion*. Rutgers University Studies in Classical Humanities 10. Oxon - New York: Routledge.

González Ponce, Francisco José. 1995. *Avieno y El Periplo*. Écija: Editorial Gráficas Sol.

Jones, Alexander. 2002. "Eratosthenes, Hipparchus, and the Obliquity of the Ecliptic." *JHA* XXXIII (110): 15-19. doi:10.1177/002182860203300103.

Jones, Horace Leonard. 1917. *The Geography of Strabo*. Vol. 1. 8 vols. Loeb Classical Library 49. Cambridge: Harvard University Press.

Hamilton, Hans Claude. 1903. *The Geography of Strabo*. Vol. 1. 3 vols. London: George Bell & Sons.

Herbaux, François, ed. 2024. *Pythéas: Explorateur du Grand Nord*. Traduzido por Christian Boudignon. Paris: Les Belles Lettres.

Lopes, Rodolfo. 2013. *Timeu-Crítias*. 3.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Markham, Clements R. 1893. "Pytheas, the Discoverer of Britain." *The Geographical Journal* 1 (6): 504-24. doi:10.2307/1773964.

Marx, Christian. 2015. "Analysis of the Latitudinal Data of Eratosthenes and Hipparchus." *Mathematics and Mechanics of Complex Systems* 3 (4): 309-39. doi:10.48550/arXiv.1412.3150.

McPhail, Cameron. 2014. "Pytheas of Massalia's Route of Travel." *Phoenix* 68: 247-57. doi:10.7834/phoenix.68.3-4.0247.

Moore, Ralph. 2019. "Empire without End at the Ends of the Earth: Ireland and Thule in Roman Imperial Ideology." *Classics Ireland* 26 (Ireland, Britain and the Classical World): 58-85.

Pothecary, Sarah. 2024. *Strabo's Geography: a Translation for the Modern World*. Oxford - New Jersey: Princeton University Press.

Radt, Stefan. 2002. *Strabons Geographika*. Vol. 1. 10 vols. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Remijsen, Sofie. 2021. "Living by the Clock. The Introduction of Clock Time in the Greek World." *Klio* 103(1): 1-29. doi:10.1515/klio-2020-0311.

Roller, Duane W. 2006. *Through the Pillars of Herakles: Greco-Roman Exploration of the Atlantic*. Oxon - New York: Routledge.

———. 2010. *Eratosthenes' Geography*. Princeton - Oxford: Princeton University Press.

Romm, James S. 1992. "Ultima Thule and Beyond." In *The Edges of the Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*, 121-71. Princeton: Princeton University Press. doi:10.1515/9780691201702-007.

Roseman, Christina Horst. 1993. "Pytheas of Massalia: Roman Reactions to a Greek Explorer." *C. May Marston Lectures*, no. 10: 1-8.

Rychło, Mikołaj, and Krzysztof Witczak. 2023. "Pytheas of Massalia and His Voyage to the North Atlantic in the Light of Onomastics." *Eos* CX (December): 83-107. doi:10.34616/e.2023.83.107.

Schulten, A., ed. 1925. "Piteas". In *FHA II (500 a. de J. C. hasta César)*, 77-81. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Scott, Lionel. 2022. *Pytheas of Massalia: Texts, Translation and Commentary*. Routledge Classical Translations. Oxon – New York: Routledge.

Shcheglov, Dmitry. 2007a. "Hipparchus' Table of Climata and Ptolemy's Geography." *Orbis Terrarum* 9: 159-92.

———. 2007b. "Ptolemy's Latitude of Thule and the Map Projection in the Pre-Ptolemaic Geography." *Antike Naturwissenschaft Und Ihre Rezeption* 17: 121-51.

Shipley, D. Graham J. 2024. *Geographers of the Ancient World*. Vol. 1. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press.

Stevenson, Edward Luther. 1991. *Claudius Ptolemy: The Geography*. New York: Dover Publications.

Tillisch, Søren Skriver. 2022. "Pytheas the Massaliot and the Baltic. Myth or Reality?" *Archaeologia Lituana* 23: 176-94. doi:10.15388/ArchLit.2022.23.11.

Whitaker, Ian. 1981. "The Problem of Pytheas' Thule." *The Classical Journal* 77 (2): 148-64.

USO RETÓRICO DE LA VIOLENCIA SEXUAL
Innovación y tradición en el *exemplum* de Procne en *Suplicantes* de Esquilo (vv. 59-68)

THE RHETORICAL USE OF SEXUAL VIOLENCE
Innovation and tradition in Procne's exemplum in Aeschylus' Suppliants (vv. 59-68)

Alba Boscà Cuquerella
Universidad de Murcia[1]
alba.bosca@um.es | https://orcid.org/0000-0001-7334-5059

proposta: *submission* 30/09/2024 | aceitação: *acceptance* 02/12/2024

Abstract: *Las Suplicantes* de Esquilo es una obra en la que la violencia es el tema central, como demuestra su mención en las primeras líneas, concretamente en la estrofa coral inicial del primer estásimo. En esta sección, las Danaides evocan el *exemplum* el mito de Procne como ejemplo para ilustrar su situación, incluso antes de que se desarrollen los acontecimientos en escena. Este artículo examina el mito de Procne y Tereo dentro del marco narrativo de *Suplicantes*, centrándose en cómo algunas partes del mito se eluden y otras se amplifican para reflejar la situación de las Danaides. Con el análisis del *exemplum* como recurso retórico, este estudio explora su papel en la persuasión, arrojando luz sobre los motivos y estrategias de las Danaides al emplearlo.
Palabras clave: Esquilo; *Suplicantes*; *exemplum*; retórica; violencia sexual.

Abstract: Aeschylus' *Suppliants* is a play in which violence serves as a central theme, a fact underscored by its mention in the very first lines, specifically in the opening choral *stanza*. In this section, the Danaids evoke in the *exemplum* the myth of Procne as an instance to illustrate their predicament, even before any events unfold on stage. This paper examines the myth of Procne and Tereus within the narrative framework of *Suppliants*, focusing on how some parts of the myth are both elided and amplified to reflect the Danaids' situation. By analyzing the exemplum as a rhetorical device, this study explores its role in persuasion, shedding light on the Danaids' motives and strategies in employing it.
Key-words: Aeschylus; *Suppliants*; *exemplum*; rhetoric; sexual violence.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco de la ayuda posdoctoral Juan de la Cierva– JDC2022, financiado por los fondos Next Generation EU para la ejecución del plan de recuperación, transformación y resiliencia (d.a. 5ª rdl 32/2021). Es, además, el resultado de la discusión y posterior reflexión de la presentación de este trabajo en el III *Ciclo de Conferências Género e Sexualidade na Mitologia Grega* (2024), organizado por el Centro de História da Universidade de Lisboa el pasado 21 de mayo del 2024.

Violencia, mito y retórica: el caso de *Suplicantes*

La innovación narrativa en la tragedia griega se manifiesta a través de la reconfiguración de mitos tradicionales.[2] En este contexto, el presente análisis se centra en las adaptaciones del mito de Procne en *Suplicantes* de Esquilo, explorando cómo este *exemplum* se utiliza para exponer elementos comunes con la tragedia y buscar empatía en el público. Estas innovaciones mitológicas no solo se encuentran en la trama de las tragedias, sino también en las partes corales, a través de los llamados *exempla* míticos,[3] relatos mitográficos enmarcados en una secuencia narrativa que no tienen lugar sobre escena pero sí que son narrados (es decir, son oídos pero no vistos).

Los *exempla* míticos son un tipo de narración breve, ya sea mitológica o histórica, cuyo propósito es exponer una desgracia o acontecimiento trágico mediante la presentación de relatos de sucesos que presentan similitudes aparentes o presumibles. En ocasiones, estos *exempla* ponen en escena información sobre mitos poco atestiguados que, de no ser por este uso en el drama clásico, desconoceríamos. Su uso en tragedia, en un contexto en el que el mito ha sido adaptado o modificado para diversos fines, ofrece un testimonio de las interrelaciones entre el mito dramatizado y el mito 'original' del que supuestamente parte, especialmente en términos de relaciones. En el caso de la tragedia, el género que aquí nos ocupa, los autores se valen de una tradición mítica a partir de la cual pueden adaptar los relatos a sus intereses trágicos.

Como se ha comprobado en el estudio de los *exempla* épicos,[4] en muchas ocasiones estos se introducen no solo como elementos comparativos, sino también como exhortaciones o consuelos. La generalización de algo personal es de gran efectividad en los discursos de persuasión, como ya apuntó Aristóteles[5] en relación con la γνώμη, pues permite a los oyentes identificarse universalmente

2 D'Angour 2011, 210.
3 Sobre los *exempla* míticos en tragedia griega, cf. Mancuso 2022; Nicolai 2007, 61-103, 2011a, 103-20 y 2011b, 1-36; Pattoni 1988, 229-62.
4 Willcock 1964, 141-54. En este tipo de *exempla* se aconseja llevar a cabo una acción porque ya la realizó otro personaje en una situación análoga a la de quien se está aconsejando. Por lo tanto, si otro lo hizo, ¿por qué no puede volver a pasar? Como consolación, el *exemplum* demuestra que si otro personaje, ante dicha situación, consiguió superar la situación, ¿por qué no pensar que otro también puede superarla?
5 Arist. *Rh.* 1395b1-8.

con el emisor en relación con una experiencia personal. Cuando el emisor utiliza un *exemplum* busca mitigar el carácter exclusivo del sufrimiento, trascendiendo la singularidad de dicho dolor para enmarcarlo dentro de una experiencia colectiva. De otro lado, quien lo pronuncia busca también una mayor solemnidad con relación a su discurso, pues se apoya en la autoridad didáctica inherente al mito.[6] Al transmitir dicho *pathê* de manera universal, el *exemplum* opera no solo como un recurso didáctico dirigido al público, sino también como un mecanismo persuasivo frente a los interlocutores internos de la obra, es decir, los personajes mismos. Esta función persuasiva se alinea con el efecto mismo de la tragedia, que también tiene como objetivo la persuasión. Estas particularidades explican la frecuencia con la que se encuentra el paradigma mitológico junto a relatos de acontecimientos particulares que comparten principios identificadores y, además, son conocimiento universal, es decir, que forman parte de un acervo cultural común dentro de una sociedad, en este caso, la de la Atenas clásica.

En las *Suplicantes* de Esquilo el *exemplum* se encuentra en el primer canto coral del coro, formado por las cincuenta hijas de Dánao, las Danaides, protagonistas de la tragedia; este tipo de inclusión de *exempla* míticos es habitual y su presencia en la tragedia no constituye una excepción, igual que tampoco lo es su uso en los cantos corales. Estos *exempla* suelen mostrar variaciones respecto a la versión tradicional del mito, lo que evidencia su carácter como narraciones en constante transformación. Estas variaciones se dan, por ejemplo, mediante amplificaciones, reducciones u omisiones de ciertos aspectos del mito. En este análisis se analizará cómo estas modificaciones responden a estrategias narrativas como la desmotivación del mito, un proceso que consiste en eliminar o minimizar motivos considerados secundarios para resaltar otros de mayor relevancia.

Las variaciones y alteraciones del mito permiten comprender el objetivo del autor al seleccionar y modificar una versión específica para ponerla en boca de sus personajes. En este sentido, el interés en el uso de los mitos en los *paradeigmata* no radica tanto en el mito en sí, sino en cómo el emisor lo manipula con el fin de lograr determinados objetivos retóricos y dramáticos. Así, la pregunta que

6 Nicolai 2011a, 103-20.

estructura el trabajo es la siguiente: ¿Qué innovaciones introduce Esquilo en el tratamiento del mito de Procne y con qué propósito? A través de un análisis de la función paradigmática del *exemplum*, se identificarán las funciones que desempeña la evocación de un hecho mítico del pasado en relación con una "situación presente" dentro del contexto de la tragedia.

En el *exemplum* y, por lo tanto, en su función retórica como recurso persuasivo, las emociones, en particular aquellas de naturaleza violenta y dolorosa, desempeñan un papel fundamental. Este papel lo comparte con la importancia de los sentimientos tanto en la composición de la tragedia como en su recepción por parte del público.[7] Las emociones (*pathos*) y el relato (*mythos*) son dos elementos esenciales en la definición de la tragedia y estos se complementan con la dimensión visual de la representación (*opsis*). En la tragedia clásica, los mitos se transforman en poderosos ejemplos que, a su vez, se reflejan en otros paradigmas, otros mitos puestos en escena que se entrelazan con la historia dramática principal, creando un complejo tejido de historias interconectadas en el hipotexto que las contiene. En este sentido, Taplin[8] sostiene que la tragedia ofrece una enseñanza integral mediante la representación de la vida humana sobre la escena, no solo a través de los versos recitados. Esta definición subraya el papel activo del espectador, quien aprende a partir de la experiencia completa de la tragedia. En este proceso, la percepción de las emociones y sentimientos escenificados adquiere una relevancia central, ya que contribuye al impacto didáctico y emocional de la obra.

En *Suplicantes* de Esquilo las Danaides buscan la protección de Pelasgo, recién llegadas a Argos como suplicantes huyendo de Egipto para evitar el matrimonio con sus primos, los Egipciadas. El coro, como protagonista del conflicto, se enfrenta a una situación familiar trágica: los Egipciadas pretenden ejercer violencia sobre sus primas para forzarlas al matrimonio. Ante estos conflictos tanto políticos como éticos, la retórica desempeña un importante papel. Uno de los objetivos principales del coro es persuadir a Pelasgo para que las acoja en Argos, aun cuando esta decisión podría desencadenar una guerra. La elocuencia de las Danaides se manifiesta de manera tanto argumentativa como mimético-expresiva,

7 Nicolai 2007, 61.
8 Taplin 1978, 167-71.

lo cual es utilizado estratégicamente para influir sobre Pelasgo. La argumentación, el ruego y la súplica son tres elementos esenciales en este drama. En relación con el predominio de estos recursos retóricos, se ha señalado en numerosas ocasiones la aparente falta de acción dramática en *Suplicantes*.[9] Como apunta Molina Zorrilla,[10] en esta tragedia Esquilo presenta una acción sugerida, es decir, no representa directamente la violencia sobre el escenario, pero juega con las expectativas del público ante la posibilidad de que esto ocurra. En este sentido, el *exemplum* mítico de Procne y Tereo adquiere una relevancia significativa.

El mito de Tereo y Procne se emplea para explicar, de forma simbólica, el rechazo de las Danaides al matrimonio forzado y la causa de su huida. El relato mítico del *exemplum* relata cómo después de que Tereo hubiera violado a Filomela, la hermana de Procne, este le corta la lengua. Sin poder hablar, Filomela le envía a Procne, esposa de Tereo, un tapiz en el que revela lo sucedido. Al descubrirlo, Procne se venga matando a su hijo Itis y sirviéndoselo a Tereo como comida. Al final del mito los personajes sufren una metamorfosis: Tereo se convierte en abubilla, Filomela en golondrina y Procne en ruiseñor, simbolizando el dolor materno y la poesía lírica. Este mito aparece en los primeros versos de la tragedia, donde se inscribe dentro de una metáfora que compara el matrimonio con la caza, identificando a los pretendientes con halcones y a las doncellas con palomas, imágenes recurrentes del mito de Procne. Aunque breve, esta referencia mítica desempeña un papel importante en la versión del mito que Esquilo utiliza en la tragedia, destacando su función tanto narrativa como persuasiva. Además, contiene dos episodios violentos que tendrán su eco en el tema de *Suplicantes*: la violación o unión forzosa con un familiar y el asesinato de consanguíneos. Como ha demostrado Mancuso[11] en su monografía sobre el mito de Procne en la tragedia ática, este relato fue ampliamente utilizado, presentando diversas versiones en las obras trágicas de la época. Las tragedias en las que es utilizado comparten

9 Estas críticas llevaron a muchos estudiosos a tachar esta obra como una obra primeriza. Para un resumen de estas críticas, cf. Librán Moreno 2005, 273-351.

10 Molina Zorrilla 2021, 22.

11 Mancuso 2022. En esta monografía se estudia el mito someramente en Homero, Hesíodo y Ferécides, además de en los líricos Simónides, Safo y Alceo; mientras que profundiza su análisis en las obras de los trágicos conservados en las que se utiliza: *Suplicantes* y *Agamenón* de Esquilo; en Sófocles, en su *Ayante, Traquinias, Electra, Edipo en colono* y la fragmentaria *Tereo*; mientras que de Eurípides lo encontramos en *Andrómaca, Heracles, Helena, Fenicias* y la fragmentaria *Faetón*. En cada tragedia se da un tratamiento del mito distinto.

un aspecto caracterizador del mito: uno de los personajes canta un dolor propio o, como en el caso de *Suplicantes*, el coro canta el dolor de los personajes que estructuran la tragedia.

Danaides y Egipciadas, Procne y Tereo: análisis

Esta tragedia se abre directamente con la súplica del Coro, que presenta el trasfondo del drama y en el verso 40 comienza el canto coral de las Danaides. En el primer par estrófico de este canto (vv. 40-57),[12] relatan los acontecimientos que las llevaron a huir a Argos, ciudad de sus antepasados, mediante un discurso construido sobre la argumentación racional. A esta exposición sigue una petición marcada por el *pathos* en la que piden a Zeus que castigue a los Egipciadas. En el segundo par estrófico (vv. 58-67), desarrollan el *exemplum* del canto del ruiseñor que simboliza el lamento de una mujer que ha matado a su propio hijo.

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων	[στρ. β]
ἔγγαιος οἶκτον ἀίων,	(59)
δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρεΐας	(60)
†μήτιδος† οἰκτρᾶς ἀλόχου,	
κιρκηλάτου γ' ἀηδόνος,	
ἅ τ' ἀπὸ χώρων ποταμῶν τ' ἐργομένα	[ἀντ. β]
πενθεῖ μὲν οἶκτον ἠθέων,	
ξυντίθησι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως	(65)
ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν	
δυσμάτορος κότου τυχών·	

Si alguien por aquí cerca resulta ser experto en augurios, al escuchar mis lamentos (59) creerá escuchar una voz como la de la mujer de Tereo, infeliz en sus pensamientos, ruiseñor perseguido por un gavilán, la cual, lejos de sus tierras y ríos, de nuevo llora y gime por sus moradas familiares, asimila la suerte de su hijo, quien (65) murió en sus propias manos, de su propia sangre, víctima de un rencor no propio de una madre.[13]

12 Sobre los problemas de interpretación que radican en la duda sobre cómo entender μήτιδος del v. 62, cf. González González (2008, 15-31), especialmente la discusión sobre las diferentes traducciones.

13 A. *Supp.* 59-68. Las traducciones, salvo mención, son todas propias. El texto impreso es el de la edición oxoniense de Page (1972).

En relación con la versión del mito, es posible que Esquilo conociera la versión ática de este y lo más caracterizador de su uso es que contiene referencias al pasado humano de los protagonistas del *exemplum*.[14] Teniendo en cuenta esta base, las innovaciones, posiblemente esquíleas, que se dan en esta obra son, de un lado, la persecución de Procne por Tereo después incluso de haber metamorfoseado en aves y, de otro, el rencor hacia Tereo, cuya razón no se explica con detalle y que, por lo tanto, incita al destinatario a buscar el motivo del asesinato en el marido del ruiseñor, en Tereo. Estos versos, en los que aparece por primera vez el ruiseñor y su canto,[15] se caracterizan por la importancia del oído (αἴων v. 59, ἀκούειν v. 60), como se observa en el lamento de los pájaros, de las Danaides y de la esposa de Tereo.

En esta versión del mito ático, el *exemplum* de Procne presenta diferentes elementos concordantes que se pueden poner en paralelo con el mito de las Danaides. Así, mientras que el halcón representa a los Egipciadas y Tereo,[16] el ruiseñor a las Danaides y Procne. En estos versos el lastimoso canto de las Danaides es comparado con el canto de Procne, a quien se describe como "víctima de un rencor", "infeliz en sus pensamientos", "ruiseñor perseguido", expresiones que enfatizan el dolor, la ira y la sed de venganza que derivan de un matrimonio no deseado. Dentro del contexto dramático de las Danaides, la desgracia de estas y el infortunio de Procne no presentan, al menos aparentemente, ningún paralelismo,[17] pues son diferentes. Mientras que Procne había asesinado a su hijo por venganza y por ello fue transformada en ruiseñor, Tereo, culpable de la violación, se convierte en halcón; en el caso de las Danaides no hay –todavía– ninguna violación ni infanticidio.

Si vamos más al detalle, a pesar de esta aparente falta de coordinación entre el mito de la tragedia y el del *exemplum*, existen diferentes analogías en el hipertexto de ambos, especialmente en la huida, persecución y luto de los personajes protagonistas. En primer lugar, las Danaides lloran y huyen de los hijos

14 Mancuso 2022, 14-44.
15 Sobre el canto de pena y su relación con el mito de Procne, cf. Mancuso (2022, 13-42, 76-121). Sobre las variantes del mito, cf. Sommerstein, Fitzpatrick et Talboy 2006.
16 La metamorfosis de Tereo en halcón y no gavilán es otra de las innovaciones esquíleas; cf. Konstantinou 2015, 485; Monella 2005, 63-78.
17 De hecho, el paralelismo que existe entre los dos mitos no es perfecto (Nicolai 2007, 78-80).

de Egipto así como Procne llora y huye de Tereo. El llanto del ruiseñor se asocia paradigmáticamente al llanto de una madre por la muerte de su hijo, lo que acentúa aún más la similitud; sin embargo, en el caso de las Danaides, estas se lamentan de algo que todavía no ha sucedido (v. 59 οἶκτον y v. 61 οἰκτρᾶς). Otro rasgo común en relación con el llanto de las protagonistas míticas radica en que, en ambos casos, la tristeza está provocada por su estancia en tierras extranjeras después de verse obligadas a abandonar sus refugios. Además, una innovación de Esquilo que pone en relación con las protagonistas es que, igual que Procne, las Danaides también han sido exiliadas de su propia tierra. Esta característica se convirtió como un elemento representativo del ruiseñor, pues este pájaro se caracteriza por cantar en soledad.

La presentación del *exemplum* de Procne en el hipertexto de las Danaides pone el acento en la representación de la violencia, especialmente de la violencia sexual, y del motivo de esta. Tereo viola a la hermana de su esposa, mientras que los Egipciadas buscan casarse a la fuerza con las Danaides con las que, además, están emparentados por sangre. En este sentido encontramos otro elemento relacional entre el mito de la tragedia y el *exemplum*, ya que tanto Procne como las Danaides son víctimas de la violencia masculina (v. 61 κιρκηλάτου). De hecho, respecto a esta unión, las Danaides ya han hecho referencia a su impiedad.[18] En este caso, aunque la impiedad del matrimonio queda clara, Esquilo deja voluntariamente ambiguo el sintagma αὐτογενῆ φυξανορίαν.[19] El problema de este sintagma[20] radica, entre otros aspectos, en que no está claro si el rechazo es uno innato al género masculino en general[21] o si es un rechazo a los hombres del mismo linaje. Como apunta Molina Zorrilla, parece menos probable la segunda opción, puesto que hay pruebas en la Antigüedad que demuestran la existencia de estas uniones endogámicas.[22] Aceptando, pues, esta ambigüedad voluntaria de Esquilo, la importancia de estos versos que, además, preceden al *exemplum* y se establecen como el origen de la violencia contra las Danaides, radica en la insistencia de la

18 Vv. 8-10 ἀλλ' αὐτογενῆ φυξανορίαν, / γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ'/ ὀνοταζόμεναι . . . – "sino por repugnancia a los hombres de nuestra estirpe, porque aborrecemos las impías nupcias con los hijos de Egipto . . . ".
19 Sobre esta ambigüedad, cf. Sommerstein 2019, 96; Bowen 2013, 143-4; Sandin 2005, 42-44.
20 Para un resumen de estas interpretaciones y discusión, cf. Molina Zorrilla 2021, 23.
21 Para una argumentación sobre esta opción, cf. Ferrari 1977, 1303-21.
22 Cf. Lévy 1985.

consanguineidad de estas con los Egipciadas. Ello tiene como finalidad enfatizar la impiedad de la violencia y resaltar el elemento de unión entre el mito de Procne y el de las Danaides. Así pues, sale a la luz la coincidencia en el temor: que los Egipciadas actúen igual que Tereo y busquen conseguir su objetivo por la fuerza.[23]

Además de estos puntos en común, Esquilo también incluye ciertas ampliaciones del mito que proporcionan información específica sobre lo que está teniendo lugar sobre la escena. En primer lugar, las Danaides traman la muerte de sus maridos, no la de sus hijos, muerte que se narra en el mito de Procne. A pesar de esta diferencia, ambos relatos comparten la base de la impiedad, el asesinato de un pariente. Esta similitud permite entender que tanto Procne como las Danaides se convierten en reflejos del canto del ruiseñor, simbolizando la desesperación femenina en un sentido más amplio que el de la maternidad estricta. En cambio, las Danaides, aunque aún no han anunciado su plan, tienen la intención de matar a sus maridos, lo que revela un rasgo común: en ambos casos lloran por lo que ellas mismas han hecho, asumiendo la responsabilidad por sus respectivas culpas.

Así, Procne y las Danaides están conectadas no solo por el engaño que emplean para ocultar sus intenciones de venganza – matar a sus maridos tras las nupcias en el caso de las Danaides, y dar de comer a Tereo a su propio hijo en el caso de Procne –, sino también por el asesinato de su propia prole. En el caso de las Danaides, esto implica la destrucción de la posibilidad de una futura descendencia; mientras que en el caso de Procne, se trata de la muerte directa de su hijo. Este último aspecto iguala los mitos del *exemplum* y de las mujeres del coro de la tragedia, aunque se sitúan en planos temporales distintos. En resumen, estos son los puntos en común y las aparentes digresiones que caracterizan a los personajes femeninos.

Respecto a los personajes masculinos,[24] los puntos discutidos anteriormente toman relevancia ahora en cuanto a las dimensiones de género y sexualidad. La analogía entre Tereo y los Egipciadas es reconocible porque el comportamiento de ambos paradigmas es identificable y, por lo tanto, reciben la misma valoración. Tanto Tereo como los Egipciadas están caracterizados por un deseo

23 Este es el objetivo principal del cambio de ave a halcón (Konstantinou 2015, 485).
24 Cf. Konstantinou 2015, 485-7.

desenfrenado que desencadena consecuencias devastadoras; mientras que Tereo ha consumado ya la violación de Procne, los Egipciadas amenazan con hacerlo. En este contexto, la *hybris* no se manifiesta únicamente como *eros*, sino también en sus efectos: la violencia sexual ejercida sobre las Danaides.

En relación con esta imposición, con el *gamos* forzoso, los argumentos presentados por las Danaides en los versos del *exemplum* son claros al aplicar los mismos principios de la evaluación a los Egipciadas y a Tereo. En este sentido, el matrimonio forzado equivale a la unión sexual forzada.[25] Esta equivalencia entre el *exemplum* y el mito trágico de las Danaides se hace explícita en el propio texto dramático, igual que en el primer estásimo del coro la "esposa de Tereo" es calificada como "ruiseñor perseguido por un halcón", identificado con Tereo, más adelante, en el v. 224, los perseguidores de las Danaides son etiquetados como κίρκοι ("halcones") de los que las Danaides huyen, identificadas con una bandada de pájaros. La doble identificación ayuda a reconocer en el ruiseñor del v. 62 también a las Danaides, también κιρκήλατος (perseguidas por los halcones), pues implica que las Danaides fueron expulsadas del Nilo por los Egipciadas y que se les impidió volver a su patria (v. 63 ἐργομένα). Igual que Procne, las Danaides se ven amenazadas con el mismo destino que las víctimas de Tereo. Esta imagen ayuda a caracterizar, de nuevo, a las Danaides como víctimas; estas utilizan imágenes de pájaros como una de las tácticas de manipulación[26] para poder presentarse como presas que huyen despavoridas de los Egipciadas. Esta imagen es acentuada aún más si cabe por la metamorfosis de los primos en halcones. La violencia que reciben los personajes femeninos evidencia el miedo que las Danaides muestran ante sus futuros maridos, quienes son constantemente presentados con un comportamiento violento inalterable hacia ellas (como se verá más adelante en los vv. 750-51).

El impacto de esta comparación mítica se intensifica en la tragedia de Esquilo mediante la inclusión de un nuevo *topos*: el comportamiento de los κίρκοι, que representan a Tereo y los Egipciadas, quienes actúan en función de un principio de fuerza que obliga a las Danaides a una unión [sexual] no deseada. Así, la violencia

25 Cf. Nicolai 2007, 79; Papadopoulou 2011, 51-64; Molina Zorrilla 2021, 22-24; Mancuso 2022, 95-100.
26 Griffith 1986, 325-6; Papadopoulou 2011, 39-43.

emerge como el motivo central de la disputa en *Suplicantes*, lo que a su vez pone de relieve las consecuencias del *exemplum*. La angustia de las Danaides a lo largo de la obra es la consecuencia natural de la situación que vincula κιρκήλατος Τηρεΐας ἄλοχος con el ruiseñor del mito de Procne.

En consecuencia, si se retoma la proposición del v. 9 διάνοια ἀσέβεια, asociada con los Egipciadas, parece plausible que dicha ἀσέβεια subyace al rechazo del matrimonio. La idea de profanación persiste en todo el pasaje (vv. 11-39): incluso el padre de las Danaides, Dánao, busca liberar a sus hijas, lo que resalta el carácter censurable tanto del matrimonio como de la unión sexual. En este sentido son particularmente significativos los vv. 65-67, pues en todas las versiones del mito de Procne la violencia culmina en el asesinato de su hijo como consecuencia de la violación perpetrada por Tereo. Si este acto se reduce al principio expresado por ὤλετο como en αὐτοφόνως (vv. 65-67 "murió en sus propias manos, de su propia sangre, víctima de un rencor no propio de una madre"), el *tertium comparationis* con la historia de las Danaides está claramente expresado. La furia de las Danaides no es, pues, menor que el κότος, el rencor de Procne (68). En ambos casos, la misma situación genera reacciones análogas, conduciendo a una muerte ejecutada con sus propias manos (66).

A pesar de las similitudes, existen diferencias significativas entre los dos mitos en relación con la dirección del conflicto. La violencia de Tereo se dirige contra Filomela, hermana de su esposa Procne, igual que la venganza de Procne se dirige contra su hijo, que es a su vez también hijo de Tereo. Este hecho permite que las Danaides, a pesar de no ser madres, al calificar el rencor como algo ajeno a la naturaleza materna (v. 67 δυσμάτορες), establezcan un paralelismo con Procne, ya que el asesinato de sus futuros maridos implica la imposibilidad de una futura maternidad, es decir, que no podrán ser madres con quienes serían sus maridos. De este modo, la comparación de estos dos paradigmas míticos se identifican por el asesinato de los parientes que se sienten obligadas a llevar a cabo.

La críptica expresión δυσμάτορος κότου τυχών (68) es decisiva para la interpretación de los acontecimientos que condujeron al infanticidio de Procne en Esquilo, ya que sugiere la posibilidad de una venganza dirigida contra Tereo con un acto para nada esperable de una madre. El uso del verbo τυγχάνω indica

que los motivos de la madre no están directamente relacionados con el muchacho Itis, más bien sugiere que la venganza tuvo lugar por casualidad y, por lo tanto, no supone un papel activo en su instigación. En este pasaje, la figura de Procne con su doble animal, el ruiseñor κιρκηλάτου γ' ἀηδόνος (61), se identifica únicamente a partir de su esposo Tereo. Esta conexión esencial entre el vínculo matrimonial es fundamental para la identificación de los personajes con los elementos míticos y refuerza la importancia de la relación conyugal en la estructura narrativa que subyace en el *exemplum*. Aquí se manifiesta una enemistad entre los "productores"/engendradores y los producidos/descendencia, culminando en un acto que contrasta inversamente con el acto de reproducción, es decir, con la imposibilidad de que la descendencia, de un modo u otro, exista. Asimismo, el intento de los Egipciadas de imponer el matrimonio por la fuerza provoca la inversión de este concepto: mientras el matrimonio está destinado producir vida, en este caso, resulta en la destrucción de la vida de los cónyuges, ya que las Danaides darán muerte a sus maridos en la noche de bodas y, con ello, la posibilidad de una futura prole.

Apuntes finales

Las similitudes entre la trama de las *Suplicantes* y el *exemplum* de Procne ayudan a esclarecer la función de este *paradeigma* en la párodos de la tragedia, aunque esta representación se extiende al resto de la tragedia: el modelo de Tereo domina la autorrepresentación de las Danaides y desempeña un papel decisivo en la tragedia y, muy posiblemente, en lo que sucedería posteriormente en el resto de la tetralogía. Para las Danaides su pasado, su presente y su futuro está representado por Tereo, eternamente perseguidas y violadas.

En el contexto de *Suplicantes* de Esquilo, el *exemplum* del ruiseñor cumple una doble función. Por un lado, conecta el dolor de las Danaides con el dolor paradigmático de Procne, intensificando ambas experiencias. Por otro lado, actúa como una profecía para quienes conocen la historia de las Danaides, prefigurando su destino trágico. Este *exemplum* remite a eventos que aún no han ocurrido en la obra, lo que convierte al ruiseñor en un símbolo de lamento por un destino que

aún no ha sido consumado (vv. 58-59). El significado de este *exemplum* se refiere a los acontecimientos que todavía no han tenido lugar.

El público, al estar familiarizado con el mito de Procne, puede reconocer que el pasado del ruiseñor, Procne, refleja el futuro de las Danaides. En el mito, el asesinato del ruiseñor se lleva a cabo como venganza por un crimen, mientras que las Danaides aún no han cometido ese acto de venganza. Al comparar las historias y sugerir similitudes, el *exemplum* extiende el conocimiento trágico del público, introduciendo presagios y presentimientos en el transcurso de la obra. Esquilo no presenta este *exemplum* como un adorno, sino como una herramienta clave para explorar la cuestión central de la tragedia: la unión sexual forzada y la resistencia de las Danaides a través del asesinato.

El *exemplum* del ruiseñor tiene implicaciones profundas en la obra, tales como la huida, la persecución, el duelo, la violencia, el matrimonio forzado y la negación de la maternidad y la virginidad. Estos elementos, que se comparten con el paradigma de Procne, forman la base del argumento de las Danaides ante Pelasgo, justificando su temor y su súplica. La inserción del halcón en el mito añade otro nivel de significado: el halcón simboliza la violencia que ejercen los Egipciadas sobre las Danaides, similar a la violencia sufrida por Procne y Filomela; pero el aspecto más relevante de esta identificación es que, al identificar a los Egipciadas con halcones (vv. 223-8), se subraya la agresión sexual que permea toda la obra, especialmente en la párodos, junto a las imágenes de persecución y agresión sexual. Este miedo (*φόβος*), que aparece repetidamente en la tragedia, es una respuesta natural ante la amenaza de violencia sexual, tema central del *exemplum*. El miedo es también la emoción común a todas las víctimas del halcón.

El paradigma del ruiseñor funciona como una herramienta poética. Esquilo utiliza detalles aparentemente irrelevantes, como el canto del ruiseñor, para armonizarlos con su intención dramática. A nivel retórico, estas expansiones permiten a las Danaides establecer paralelismos entre ellas y Procne y presentarse como las víctimas. Elementos como la huida, la persecución y el asesinato de familiares se introducen en el mito para intensificar este paralelismo. El paradigma de Procne supone el trampolín perfecto para la argumentación de las Danaides para convencer a Pelasgo de la urgencia de su súplica. Un punto clave que subraya la angustia

de las Danaides es la transformación de Procne en ruiseñor, lo que simboliza un sufrimiento eterno e incurable. De manera similar, la persecución constante por parte de los Egipciadas solo podría acabar con la muerte de estos. Así, Esquilo hace que el dolor de Procne, al igual que el de las Danaides, sea eterno y sin alivio.

La transposición del mito de Procne en *Suplicantes* transforma la narrativa original para adaptarla a los objetivos de la tragedia. Esquilo desvaloriza a Tereo para hacer de él una figura comparable a los Egipciadas, lo que permite que el paradigma funcione adecuadamente. La culpa de Procne se atenúa y la de Tereo aumenta, reforzando la conexión entre Tereo y los Egipciadas. Además, Esquilo convierte el mito del ruiseñor en una historia mucho más violenta para que se adecúe al contexto de la tragedia y se corresponda con el esquema de las Danaides ὕβρις-odio. Igual que las Danaides, el dolor de Procne parece ser infinito e incurable. Por último, la violación no mencionada de Filomela debe ser intuida, por lo que se produciría una analogía adicional con los Egipciadas. De este modo, el paradigma no solo actúa como un paralelo temático, sino también como una premonición del desenlace trágico.

Este *exemplum* opera en dos niveles. Primero, identifica el dolor de las Danaides con el de Procne. Segundo, funciona como una profecía: el público que conoce la historia de Procne puede anticipar el desenlace de las Danaides. Así, el *exemplum* se convierte en un oráculo que presagia el asesinato de los maridos y la venganza de las Danaides por la sumisión sexual que sufren a manos de los Egipciadas. Esta conexión entre el pasado del ruiseñor y el futuro de las Danaides crea una atmósfera cargada de presagios y anticipaciones trágicas, acentuando el tema central de la violación y la violencia sexual.

En resumen, el *exemplum* del ruiseñor en *Suplicantes* no solo intensifica el dolor de las Danaides, sino que también sirve como un presagio del desenlace trágico. Esquilo utiliza este paradigma para amplificar las emociones dolorosas y subrayar el tema central de la violación. A través de la comparación entre Procne y las Danaides, el *exemplum* actúa como un dispositivo poético y retórico que refuerza el mensaje trágico de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

Bowen, Athony J. 2013. *Suppliant women.* Oxford: Oxbow Books.

D'Angour, Armand J. 2011. *The Greeks and the new: novelty in ancient Greek imagination and experience*. Cambridge, New York: Cambridge University Pr.

Ferrari, Franco. 1977. "La misandria delle Danaidi." *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa,* Classe di Lettere e Filosofia 7: 1303-21.

González González, Marta. 2008. "La 'mētis' de Procne: acerca de Esquilo, 'Suplicantes' 57-61." *Minerva* 21: 15-31.

Griffith, Mark. 1986. "A new edition of Aeschylus' Suppliants." *Phoenix* 40 (3): 323-40.

Konstantinou, Ariadne. 2015. "Tradition and innovation in Greek tragedy's mythological 'exempla'". *Classical Quarterly* 65(2): 476-88.

Lévy, Edmond. 1985. "Inceste, mariage et sexualité dans les *Suppliantes* d'Eschyle, I." In *La femme dans le monde méditerranéen. 1, Antiquité*. 29-45. Lyon: GIS-Maison de l'Orient.

Librán Moreno, Miryam. 2005. *Lonjas del banquete de Homero: convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo.* Huelva: Universidad de Huelva Publ.

Mancuso, Sabrina. 2022. *Der Prokne-Mythos als* exemplum *in der attischen Tragödie.* Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

Molina Zorrilla, Isidro. 2021. "La violencia como recurso dramático en "Suplicantes" de Esquilo." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 31: 21-34.

Monella, Paolo. 2005. *Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario.* Bologna: Pàtron.

Nicolai, Roberto. 2007. "L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia." *Sandalion* 26-28 (2003-2005 pubbl. 2007): 61-103.

———. 2011a. "Mythical Paradigms in Euripides: The Crisis of Myth." In *Crisis on Stage Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, eds. A. Markantonatos et B. Zimmermann, 103-21. Berlin, Boston: De Gruyter.

———. 2011b. "La crisi del paradigma: funzioni degli "exempla" mitici nei cori di Sofocle." In *«... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali»: funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, eds. A. Rodighiero et P. Scattolin, 1-36. Verona: Fiorini.

Page, Denys L. 1972. *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias.* Oxford: Clarendon Press.

Papadopoulou, Thalia. 2011. *Aeschylus: «Suppliants».* London: Bristol Classical Pr.

Pattoni, Maria Pia 1988. "L'exemplum mitico consolatorio: variazioni di un topos nella tragedia greca." *Studi Classici e Orientali* 38: 229-62.

Sandin, Pär. 2005. *Aeschylus' «Supplices»: introduction and commentary on vv. 1-523*. Lund: Symmachus.

Sommerstein, Alan H. 2019. *Suppliants.* Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Sommerstein, Alan H., David Fitzpatrick et Thomas H. J. U. Talboy eds. 2006. *Selected fragmentary plays. 1: Hermione; Polyxene; The diners; Tereus; Troilus; Phaedra*. Oxford: Oxbow Books.

Taplin, Oliver. 1978. *Greek tragedy in action.* London: Methuen.

Willcock, Malcolm M. 1964. "Mythological paradeigma in the Iliad." *CQ* 14:141-54.

SUGESTÕES DE AGALMATOFILIA ANTES E DEPOIS DE PIGMALIÃO:
Dédalo, Helena, Galateia, Hermione, Francine, Olímpia[1]

SUGGESTIONS OF AGALMATOPHILIA BEFORE AND AFTER PYGMALION:
Daedalus, Helen, Galatea, Hermione, Francine, Olympia

Sílvia Catarina Pereira Diogo
ARTIS-IHA, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
silviadiogo@campus.ul.pt | https://orcid.org/0000-0002-6945-0822

proposta: *submission* 06/10/2022 | aceitação: *acceptance* 22/10/2024

Resumo: A temática da amizade ou paixão por esculturas suscitou a imaginação dos Gregos desde pelo menos o século VIII a.C., como prova o episódio hesiódico do mito de Pandora, a mulher modelada a partir de terra e água, com o objectivo de inspirar nos homens a maior das paixões. Já da beleza de Helena se dizia que era recompensa pelos sofrimentos da guerra, para quem a contemplasse ou ao seu *eidolon* (fantasma). E Dédalo, o mítico artífice, também modelou estátuas que inspiraram paixões nos seus espectadores. Este tipo de paixão é denominado de agalmatofilia. A agalmatofilia encontra a sua acme no mito ovidiano de Pigmalião e a estátua. Este ensaio pretende dar a conhecer algumas composições literárias em torno desta parafilia, antes da popularização ovidiana e depois dela. Para este objetivo, recorremos a três referências temporais: a Antiguidade, a Idade Moderna (séculos XV a XVIII) e a Idade Contemporânea (a partir dos finais do século XVIII). Veremos também se os casos de Shakespeare, Descartes e Hoffmann na literatura, declaradamente inspirados na temática ovidiana, emolduraram as produções das suas épocas e se eventualmente inspiraram produções futuras (da nossa época), de que o cinema pode ser um dos principais recipiendários. Além do cinema, afloraremos o contexto do *videoclip*.
Palavras-chave: Ovídio; Pigmalião; Dédalo; Hoffmann; Cinema; Recepção dos Clássicos.

Abstract: The topos of love or passion for sculptures inspired the imagination of the Greeks since at least the 8th century B.C. with the early Hesiodic myth of Pandora, a lady modeled from earth and water, destined to inspire great passions in men. Of Helen's beauty, for instance, it was said to be a reward to those who contemplated her or her *eidolon* (phantom). Also, Daedalus, the mythical

1 Este texto é uma adaptação do pequeno ensaio "Mimemata e Agalmatofilia em Dédalo, Pigmalião, Luciano e E. T. A. Hoffmann" para a série de Natal da editora Hórus e retoma em parte o que ali se disse. Deve-se acrescentar que o presente texto colheu a sua inspiração principal do artigo de Rodrigues 2007, 61-71, cuja abordagem ao tópico da agalmatofilia na antiguidade Grega é de leitura indispensável para quem se interessa pelo assunto.

craftsman, shaped statues that aroused the passions of spectators. This form of passion is termed agalmatophilia. Agalmatophilia finds it *acme* in the Ovidian myth of Pygmalion and the statue. This essay aims to identify some early literary forms of this paraphilia, before and after the Ovidian popularization. In this sense, we will resort to three temporal references: Antiquity, the Modern Period (15th to 18th centuries) and the Contemporary Age (from the late 18th century onward). We will also try to understand if and how the Ovidian inspired tales of Shakespeare, Descartes and Hoffmann provide literary frameworks for their epoch's productions and if they eventually inspire pieces of our contemporary times, from which cinema may very well be one of its main recipients. Besides cinema, we delve into the realm of music videos as well.
Key-words: Ovid; Pygmalion; Daedalus; Hoffmann; Cinema; Reception of Classics.

Na Antiguidade

O mito de "origem" de Pandora nos *Trabalhos e Dias* de Hesíodo é um dos registos mais antigos de um efeito prematuro da parafilia que se define pelo amor ou paixão por estátuas e que é conhecida como agalmatofilia, ou pigmalionismo.[2] O episódio criacionista conta como Zeus ordenou a Hefesto que moldasse Pandora através de "terra com água" e "nela infundisse voz humana/ e vigor e que, semelhante às deusas imortais no aspecto, modelasse/ bela e encantadora figura de donzela." (Hes. *Op.* 61-63). Além deste episódio criacionista, na *Alceste* de Eurípides, Admeto diz à sua esposa moribunda que não vai voltar a casar-se e promete contentar-se com uma imagem artificial[3] dela. As palavras do soberano de Feras retratam a cena dramática: "O teu corpo, representado por mãos de hábeis escultores, permanecerá deitado no meu leito; | estendido a seu lado, hei-de rodeá-lo com as minhas mãos; chamando pelo seu nome. E terei a ilusão de que, entre os meus braços apertados, está a minha amada esposa, ainda que não esteja. Gélida satisfação, presumo..." (Eur. *Al.* 348-54). O tradutor da versão portuguesa da tragédia euripidiana diz que o mito de Laodamia e Protesilau pode explicar a substituição de Alceste pela estátua.[4] Protesilau era um dos pretendentes de Helena

2 Rodrigues 2007, 61-71. A agalmatofilia enquadra-se no âmbito do transtorno parafílico fetichista, vide *DSM* 2014, 701.
3 Rodrigues 2007, 61, 64.
4 Rodrigues 2009, 158.

de Esparta e, segundo o mito, "Laodamia [esposa com quem tinha casado antes de partir para Tróia] tinha feito um boneco de cera retratando o morto [Protesilau] e que costumava abraçá-lo secretamente. Mas seu pai apercebeu-se disso e atirou o boneco para o fogo. Laodamia seguiu-o e morreu queimada viva.".[5] As histórias de Alceste e Protesilau são também evocativas da agalmatofilia.

Dédalo, Hera, Hefesto e outros

No *Hípias Maior*, de Platão, no segmento introdutório de apologia do progresso da arte do seu tempo, Sócrates deixa implícito a Hípias, seu interlocutor, que Dédalo, o mítico escultor e arquitecto da época em que os deuses contemporizavam livremente com os homens, não se equiparava aos modernos artífices do século V a.C. e que, portanto, a sua arte estava obsoleta, muito embora este escultor ostentasse o poder de dar vida às estátuas que criava (282a). E, com efeito, a reputação deste escultor, o "primeiro" escultor (Pl. *Al.* 1.121a), era essa de criar esculturas que quando não devidamente espartilhadas fugiam do seu lugar (Pl. *Men.* 97de).[6] Segundo a lenda, as estátuas estavam imbuídas de uma engenharia que as fazia locomoverem-se: os olhos abertos e a perna avançada. Este tipo de representação fazia com que não permanecessem no lugar onde tinham sido postas e levava a que estivessem em permanente debandada (Pl. *Euthd.* 11a). Aristóteles confirma a história (Aris. *Pol.* 1.1253b). E é neste mito que se incrusta lapidarmente, mas não exclusivamente, a "origem" da escultura grega.[7] A "origem" da escultura grega não está historicamente localizada. A figura

5 Grimal 1951, 267,398.

6 Este *topos* da errância pode ser explicado, também, à luz do *Protágoras*, com recurso a paralelos entre Dédalo e Proteu, em Muniz (2012, 87, 96, 97, 217, 218, 243, 299). As obras de Dédalo eram tidas pela sociedade como obras de arte reais, o que correspondia a uma necessidade teleológica colectiva de justificar os avanços técnicos da arte grega a partir do período arcaico. Esta ideia é reforçada pela convicção tradicional de que as estátuas estavam imbuídas de vida, como explica(J. J. Pollitt (1974, 64): "Admiration of miraculous qualities in works of art is often simply an extension of the realism concept into the realm of magic. Works of art not only seem real, they become real. There was a tradition, preserved by several authors, for example, that the statues by the primeval sculptor Daedalus could see and walk. Webster has pointed out that the Greek word *kolossos* was originally meant a statue which was thought of as a magical substitute for a human being, and also that the custom of putting identifying inscriptions on statues and paintings in the first person ("I am Cyllenian Hermes"; "Mantiklos dedicated me", etc.) particularly common in the Archaic period, suggests a magical "life" within the work of art."

7 Para as origens da arte, *à propos*, Rodrigues (2007, 63).

de Dédalo serve justamente para suprir essa lacuna. Mas, se se tentasse encontrar uma data para a "origem" da arte grega, este período podia talvez situar-se algures no período geométrico, ou mesmo antes do intervalo de tempo que compreende o nascimento da escultura apelidada de arcaica,[8] situando uma suposta data de "origem" aquando da transição do bloco geométrico para a sugestão formal, do século VII a.C. Mas esta leitura deve ser feita com reservas porque o desenho das formas do período mencionado não corresponde ao dos relatos da literatura, como no caso das representações de Dédalo, como é evidente. Dédalo é, porém, copiosamente referido entre autores gregos e romanos ao ponto de o firmarem como senhor de obras cuja autoria é incerta (dentro do mesmo hábito entronca a prática de autores e *literati* como estes lograrem traçar as suas próprias origens a indivíduos e contextos reais da historiografia grega antiga ou mesmo a personagens mitológicas – como a confirmar a legitimidade do seu *ethos*). E não devemos esquecer que, na literatura, o *topos* da modelação de figuras pela mão de um ser divino não é completamente desconhecido.[9] No *Crátilo*, Platão chega mesmo a explicar o sentido de uma imagem duplicada, para isso descrevendo a actividade de um deus que molda as formas do interlocutor que dá o nome ao diálogo. Estas formas moldadas pelo deus produzem um duplicado de Crátilo (Pl. *Cra*. 432ac). Mas não nos vamos deter neste tipo de composições. E antes de voltarmos ao divino escultor, acresce a figura de Helena,[10] cujo mito acolhe diferentes versões

8 O despontar da arte grega deve reportar-se cronologicamente a qual destes tempos? Não nos compete analisar o tema das origens da arte grega, de si já problemático. Cf. Infra n. 26. Remetemo-nos, porém, a um breve comentário. Partir do ponto de vista de que eventos mitológicos, em que se inscrevem as esculturas de Dédalo, pressupõem uma convergência directa em eventos históricos concretos pode levar a anacronismos ao nível da interpretação da história do Mundo Antigo: crer que os inícios da arte propriamente dita como grega se devam encaixar na transição do período geométrico para o arcaico pressupõe de imediato um desacerto historiográfico em que não se está a considerar as representações cicládicas, nem as minóicas e tampouco as micénicas numa linha de continuidade artística de que os períodos menos recuados, o geométrico e o arcaico, são herdeiros. O despontar da arte grega deve então cronologicamente reportar-se a qual destes tempos? A considerarmos o período micénico como aquele que acolheu a guerra de Tróia, a ser verdade essa hipótese, desemboca automaticamente para essa data a possibilidade de uma origem da arte? Ou, em alternativa, sabendo que os deuses e os episódios mitológicos ombreiam com e precedem aqueles da *Ilíada* e da *Odisseia*, não devemos recuar ainda mais no tempo para a hipótese de uma data plausível para a aurora da arte? Para estas e outras questões, vide Ribeiro Ferreira (1983, 22-23, 28-35, 45-46, 49). Para uma total cisão da arte micénica com a das épocas vindouras, vide Ribeiro Ferreira (2008, 14). Para os períodos da arte grega, cf. Norris (2000, 27-29) e Murray (2022, 1-47).

9 Uma visão de conjunto do tema assinala-se em Brinkmann 2015, 30-36.

10 Sobre o tópico, escreve Stoichita 2011, 15 e ainda (Stoichita 2008, 81-85) para o tratamento do mitema através da figura de Helena.

dependendo da leitura do poeta:[11] já no *Agamémnon* de Ésquilo se apontava para a existência de um fantasma que trazia aos sonhos de Menelau a imagem da esposa[12] para, em Eurípides, na obra que toma o nome da causadora da guerra de Tróia, esta versão ceder terreno à de uma heroína reabilitada nos modelos de um *eidolon*[13] forjado das nuvens pela magia de Hera,[14] raptada, de resto, por Hermes e não Páris e, enfim, largada no Egipto à protecção de Proteu.[15] Mas a visão de Helena parece ser terapêutica o suficiente para compensar os males da guerra,[16] mesmo que no lugar da rainha de Esparta esteja um *eidolon* tão belo quanto ela. A comprovação do efeito da beleza deste ídolo nos homens tem como antecedente o próprio "enamoramento de Páris"[17] pelo fantasma descrito na tragédia euripidiana. Esta convicção de que o *eidolon* é de facto Helena é ainda mais reforçada pelo acto

11 As leituras de Homero, Hesíodo, Eurípides e Heródoto à malfadada heroína são analisadas em (Neves Oliveira 2015, 12-22, 109). Sobre o tópico, acrescenta Pulquério (1969-70, 365-77), que, de uma leitura à versão trágica de Ésquilo, se promove a figura da espartana como emissária de Zeus Xénios.

12 Esq. *Ag.* 413-26, a partir de onde se pode ler: "A saudade da que foi para o/ outro lado do mar dá o governo da casa a um fantasma. A graça/ das formosas estátuas é odiosa ao esposo e a ausência duns/ olhos faz desaparecer todo o encanto do amor./ E a visão dum rosto em lágrimas apresenta-se em sonhos,/ trazendo alegria vã, pois é em vão que alguém julga ver a imagem/ da felicidade, se ela se lhe escoa por entre as mãos, não voltando/ a sulcar com asas os caminhos do sonho." Da leitura dos primeiros versos conclui Stieber (1994, 104-6 e n.39) que as "formosas estátuas" podem ser representações da ausente Helena. Para a reacção de Menelau ao realismo das estátuas ali representadas, de que resulta uma resposta cheia de emoção que se pode registar, na literatura, como a primeira reacção emocional suscitada por uma obra de arte, vide Stieber (1994, 108).

13 Victor Stoichita traz à colação os testemunhos de Heródoto e Estesícoro a fim de dilucidar o papel do *eidolon* neste mito, cf. Stoichita (2008, 85). Os mesmos autores antigos são também registados em Neves Oliveira (2015, 20-21). Dá Platão na *República* uma boa definição de *eidolon*, cf. Pl. *Rep.* 534c, sustentada aliás na Introdução à obra pela tradutora, no âmbito da explicação da dialéctica do mundo visível em parceria com o inteligível. Cf. Rocha Pereira (2003, XXVIII-XXX). Para o *eidolon* como a "enganadora ilusão" que assola as mentes dos guerreiros gregos, vide Neves Oliveira (2015, 116 n. 17).

14 Leia-se o passo extraído directamente do texto euripidiano: "Hera, porém, despeitada por não ter vencido as rivais, envolveu num vento de fantasia as minhas núpcias com Páris, entregando ao filho do rei Príamo, em meu lugar, uma imagem viva, esculpida à minha semelhança na matéria de que é feito o céu. E está iludido de que me possui – vã ilusão! – mesmo sem me possuir. A estes males, sobreveio o desígnio de Zeus, que levou a guerra ao país dos Helenos e aos desventurados Frígios, para assim aliviar a Terra-Mãe, sobrepovoada, e tornar célebre o mais valoroso herói da Hélade. Na verdade, não fui eu a causa da guerra de Tróia ou o prémio da lança helénica, mas o meu nome. Hermes levara-me envolta numa nuvem através dos vales celestes – prova de que Zeus me não esquecera – e deixou-me no palácio de Proteu, eleito por ser de entre os mortais o mais virtuoso, a fim de que o meu leito se conservasse imaculado para Menelau." (Eur. *Hel.* 30-47).

15 Para uma análise destes eventos na tragédia euripidiana, vide Neves Oliveira (2015, 11-77); também, a respeito da tragédia, vide um resumo em Ribeiro Ferreira (1992, 191).

16 Pulquério 1969-70, 370-1. O impacte da beleza da espartana pode ser comprovado no comentário de Francisco de Oliveira à figura de Lísis no *Lísis*, de Platão. O filólogo convoca a imagem da pulcra Helena a fim de proceder a comparar o efeito da sua beleza provocado nos homens com aquele de Lísis nos convivas que o admiravam em pleno festejo das Hermeias: "A beleza física, tão apreciada pelos Gregos, era sinal de superioridade. Na *Ilíada*, III, 154-60, os Troianos consideram a contemplação da bela Helena compensação suficiente para tantos tormentos" Oliveira (1990, 90 n. 3). O mesmo se passa com a personagem Alcibíades, que o leitor talvez reconheça d'O *Banquete* de Platão, referenciado nos *Amores* de (Pseudo) Luciano. Neste diálogo, Cáricles diz que Alcibíades era "amado por todos", valendo do tradutor português o comentário em pé de página que lhe atesta a "formosura da pessoa"; apesar de ser detentor de uma natureza rebelde, Alcibíades inspirara nos gregos as maiores paixões, cf. Luc. *Am.* 24 e n. 360 apud Magueijo(2012, 159).

17 Pulquério 1975-6, 224.

de violência de Menelau sobre o simulacro da esposa, descrito por Teucro no mesmo texto.[18] Diante do exército aqueu, depois de vencida a guerra, o Atrida, julgando ver a real Helena, levara, pelos cabelos, em vez da esposa, o *eidolon*, e junto do ídolo permanecera até naufragar no Egipto. Ora, de modo geral se pode concluir que Páris (e mais tarde Menelau) é provocado – por Afrodite,[19] ou, em alternativa, por Hera[20] – a amar uma ilusão vã[21] e não a filha de Tíndaro. Não podemos deixar de reparar que estamos diante de uma variante da agalmatofilia, ainda prematura,[22] porque talvez a visão da beleza[23] possa comprovar a ausência da carne e, ao mesmo tempo, antecipar o corpo querido. O *eidolon* de Helena é, portanto, um exemplo palpável das artes dos deuses, no caso uma fabricação de Hera, a divina artífice (o epíteto é nosso).

Ainda no contexto da Guerra de Tróia, Hécuba, na tragédia euripidiana do mesmo nome, chora diante de Agamémnon a sorte dos filhos, pedindo ao mítico Dédalo, perante o cadáver de Polidoro, que lhe ponha voz em várias partes do corpo: nos braços, nas mãos, no cabelo e nos pés, de molde a poder juntar todas as suas vozes em súplica ao Atrida (Eur. *Hec.* 835-40).[24] Dédalo é o divino artesão por excelência, além de Hera na *Helena* de Eurípides. Há, também, outras divindades a quem a tradição consagrou como artífices. O *Catálogo das Mulheres* de

18 "Menelau levou-a de lá, arrastada pelos cabelos. / Helena: Viste tu próprio a infeliz ou falas apenas do que ouves dizer?/ Teucro: Vi-a com os meus olhos precisamente como te vejo a ti – sem tirar nem pôr./ Helena: Certifica-te de que não terias tido uma imagem forjada pelos deuses…" (Eur. *Hel.* 115-20).

19 Eur. *Hel.*25.

20 Eur. *Hel.*25-26.

21 O episódio do reconhecimento da verdadeira Helena por Menelau, mais a relutância da parte do Atrida em aceitar a esposa, é analisado em Pulquério (1975-76, 218). As ilusões visuais, ou os enganos provocados por alucinações, parecem ter lugar trágico na mitologia, como se refere em Neves Oliveira (2015, 116 n. 17), passagem aqui já convocada para explicar o impacto da visão do *eidolon* nos gregos.

22 Estesícoro, Górgias, Platão e Eurípides são os principais baluartes de um motivo literário que remonta possivelmente a Hesíodo, cf. Neves Oliveira (2015, 20 e notas 23; 21 e 26). A novidade do tema nem por isso o torna completamente inédito, cf. Neves Oliveira (2015, 20-22).

23 O tema do amor despertado pela contemplação da beleza é, como sabemos, tratado n'*O Banquete* e no *Fedro* de Platão. De modo semelhante, a contemplação de obras belas também pode suscitar prazer no seu público, cf. O'Sullivan (2000, 357).

24 O'Sullivan sugere, na esteira de C. Collard (1991), que nos versos 836-40, Hécuba "refers to Daedalus' speaking *automata*, which recall those made by Hephaestus (*Il.* 18.376)", cf. O'Sullivan (2000, 358 n. 30). O passo em questão refere-se ao momento em que Tétis chega ao palácio de Hefesto em busca do deus (18.372-9) e encontra-se traduzido por Frederico Lourenço: "Encontrou-o transpirado e atarefado, de roda dos foles./ É que ele fabricava trípodes, vinte ao todo, para ficarem/ de pé à volta do muro da sua casa bem construída;/ e rodas de ouro colocara sob a base de cada uma,/ para que entrassem, automáticas, na reunião divina/ e de novo voltassem a casa, maravilha de se ver!/ Neste estado de aperfeiçoamento estavam já; faltava pôr-lhes/ as orelhas trabalhadas; mas ele preparava-as e fabricava os rebites." Também na mesma epopeia, no canto 18, se pode ler outro eco sugestivo dos seres automatizados (18.417): "Para dar apoio ao soberano correram/ duas servas douradas, semelhantes a raparigas vivas./ Nelas há entendimento no espírito; são dotadas de voz/ e de força e conhecem os trabalhos dos deuses imortais."

Hesíodo diz que Ártemis substituíra uma certa jovem chamada Ifimede por um *eidolon*[25] e, além de Apolo, que, na *Ilíada* (5. 449-51), fabricara um *eidolon*, igual a Eneias, também Posídon, Atena e Hefesto são deuses que se destacam pelos dotes artístico-utilitários (Luc. *Hermot*. 20). No diálogo *Hermotimo*, Luciano de Samósata relata, pela boca de Lícino, o episódio da contenda artística entre aquelas três divindades, cada qual tendo moldado, respectivamente, um touro, uma casa e um homem. A respeito do deus que moldou o homem, não devemos esquecer que é a ele normalmente também atribuída a invenção de Talo, o autómato de bronze (Apollod. *Bibl*. 1.9.26.3ff, A. R. *Arg*. 4.1639-93). Mas, a paternidade de Talo não está consignada a Hefesto; outras versões do mito assinalam Dédalo como pai de Talo. Algumas tradições apontam para que este autómato divino possa ser um deus (Paus. 8.53.5), outras para que seja o último homem da espécie da Idade do Bronze. Acerca do gigante, Apolodoro conta que teria sido ofertado a Minos (Apollod. *Bibl*.1.140), que o corpo idêntico ao humano se juntava a uma cabeça de bronze. Será talvez interessante assinalar que a tradição visual moderna não fez justiça a este seu aspecto, ao mesmo tempo antropomórfico e zoomorfizado. Por exemplo, no filme *Jason and the Argonauts* (1963), de Don Chaffey, preferiu-se desenhá-lo à semelhança de um guerreiro hoplita munido de espada e protegido com uma variante do capacete ático e/ou coríntio. Na incerteza de Dédalo ou Hefesto serem os pais do autómato está implícito um hábito que remonta à tradição oral grega de poetas e bardos modificarem os mitos *ad libitum*.

Dédalo, de novo

Falar na tradição poética recorda-nos que se encontra atribuído a Ésquilo um importante fragmento que constaria da peça perdida *Theoroi*, em cujas estrofes Dédalo era aclamado pela fidelidade ao real que deporia nas suas criações, ao ponto de apenas nelas faltar uma voz (Fr. 1. 1.5-7), confirmando-se, assim, o

25 Hes. fr. 23(a) apud Rodrigues 2014, 9 e n. 8.

talento do escultor para a *mimesis*.[26] Não ignoramos que esta ideia da voz associada às representações do divino artífice faça eco do passo por nós já citado da tragédia euripidiana em que a velha rainha de Tróia chama pelo escultor, pedindo vozes para as várias partes do seu corpo. Ao que tudo indica, Dédalo reunia poderes de demiurgo e podia animar as coisas inertes, dando-lhes voz também. Na *Vita Apollonii*, Filóstrato (II-III d.C) conta que Apolónio de Tíana visitara a estátua de Mémnon na Etiópia. Esta estátua é descrita como estando sentada,

26 Para o aparecimento do realismo na arte e para a comparação da estética arcaica com a clássica (*archaia* e *kaina*), a partir da peça em questão, vide O'Sullivan (2000, 353-66). O trágico parece inventariar na obra *Theoroi* os vários tipos de signos visuais associados à escultura e à pintura do seu tempo através da cómica figura do sátiro que reage a representações de si próprio tão perfeitas ao ponto de parecerem feitas por mãos divinas, cf. O'Sullivan (2000, 356-7). Maria de Fátima Sousa e Silva argumenta a favor da hipótese de que os sátiros se enfileiravam para dedicar oferendas a um deus, no caso máscaras, que ajuntando "*morphe*, a 'beleza' (w.6, 19) e 'a reprodução digna de um Dédalo' (v.7)" mais se exortavam à perfeição divina, em Silva (2005, 173-4). Mas estes *eidolon* podem não ser exclusivamente máscaras como representações de vulto inteiro ou até mesmo estatuetas que os sátiros transportavam nas mãos, cf. Stieber 1994, 86 e n.4 ibid. Parece-nos aceitável a especulação de que *to daidalou mimema* pudesse reportar-se a estátuas e não necessariamente a pinturas, até porque, como esclarece Stieber, com argúcia, o mesmo substantivo 'mimema' é posto na boca de Teucro, em Eur. *Hel.* 73-74, para se referir à verdadeira rainha de Esparta como a "cópia tão perfeita" daquele *eidolon* por todos visto ser arrastado por Menelau à força, cf. Stieber (1994, 89 e n.7) – curioso é igualmente o facto de os papéis de ambas figuras estarem aqui invertidos, quando *mimema* devia ser identificado com o *eidolon* que Hera conjurou e não com aquela que o inspirou. Neves Oliveira 2015, 160 assinala o étimo 'mimema' num passo que precede Helena prostrada como suplicante diante da profetisa Teónoe (*Hel.*873-4), afirmando em pé de página que "Eurípides é o único poeta a usar o termo *mímema* ('simulacro', 'imitação'), a que Platão recorre com frequência para se referir a reproduções falseadas das diversas artes (e.g. *Grg.*, passim; *Lg*, 798d)", aqui usado por Téonoe para se referir ao simulacro de Helena ("… o teu simulacro"). Ainda no contexto da peça *Theoroi*, mantém-se a discussão de quem terá oferecido as representações aos sátiros, se além de Dédalo ou Hefesto, Sísifo ou Héracles, cf. Stieber (1994, 87 n. 5, 88). Mais a mais, o motivo da voz – ou da falta dela – não parece ser caso único no repertório de referências ao escultor – e às obras de sua forja – que nos chegaram, cf. Stieber 1994, 88-89 n.6. Alusões várias a Dédalo na literatura são frequentes, o que confirma o impacte do seu nome quando utilizado como étimo de substituição para 'escultura' ou 'objecto artístico': a mera referência do nome do escultor é suficiente para imbuir de *ethos* os objectos que recebem o epíteto *daidalon*, cf. O'Sullivan (2000, 358 e n.30). Sobre este assunto se pode citar dois filólogos ainda, M. F. S. Silva e J. J. Pollitt. A primeira confirma a vitalidade do qualificativo em Silva (1985-6, 84), para tanto dizendo que "A riqueza do traçado das linhas, o aparato do desenho podia indicar-se com o adjectivo *daidaleos*, que Homero aplicara ao trabalho dos metais (*Il.* IV. 135, VIII. 195, XIX. 380), e já Hesíodo usara a respeito de um bordado. Também Eurípides o aplica nesta acepção, em *Hec.* 470, na descrição do *peplos* de Atena. Embora relativo, antes de mais, à escultura, a amplitude desta terminologia abrangeu mais tarde a pintura (Opp. C. 1. 335). É neste sentido amplo de 'obra de arte' que ocorre em Eurípides, fr. 372N: (…) 'Todas as obras de arte parecem mover-se, e as estátuas parecem falar'…". O segundo autor diz-nos, em Pollitt 1974, 225, na esteira do que já se leu: "Diodorus (passage 4) says that the *rhythmos* of the statues of ancient Egypt was like that of the Greek statues of the time of Daedalus. As pointed out in the commentary under *archaios*, "statue of the time of Daedalus" was a conventional way in which the later Greeks referred to sculpture of what we now would call the "early Archaic period". The similarity in format between a large-scale Egyptian sculpture and the early Greek *kouroi* is an acknowledged fact (see chap. 1, n.4), and it is clearly this similarity to which Diodorus is referring." Este enunciado concorda com o que foi dito antes e a referência a que o autor alude, de Diodoro, define a arte do período arcaico em traços gerais como "The form of ancient statues in Egypt is the same as that of those made among the Greeks by Daedalus" apud. Pollitt 1974, 218. Poderemos, de par com a informação que estes estudiosos nos fizeram chegar, mais o reforço do autor antigo, reunir esforços para concluir que o tipo de representações ali conciliadas, através do qualificativo *daidaleos*, ou de *daidalon,* e variantes do cognato como *daidala* (Sullivan (2000, 359), se refere simultaneamente às qualidades formais e artísticas desbravadas na arte do mítico escultor e às "primeiras" formas de arte grega realista de suposta inspiração egípcia? Parece-nos esta uma evidência a que não nos conseguimos furtar. A estes dados literários juntamos o sentimento de *ethos* já aludido O'Sullivan prefere uma abordagem ligeiramente diferente em O'Sullivan (2000, 359).

de pés juntos, à moda das esculturas de Dédalo (antes de Dédalo, em vez de pés, as estátuas tinham uma base quadrada e a Dédalo se atribui a invenção dos pés na escultura),[27] e voltada para o sol levante, à espera dos primeiros raios solares, parecendo querer erguer-se. Emitia sons no instante em que o sol lhe pousava na boca a primeira luz e dela se dizia que era feita de um mecanismo peculiar (Philostr. *V A* 6.4). Ora, descobrir voz nas estátuas não é um motivo literário novo. Por exemplo, na *Antologia Grega*, o sujeito poético identificado com Arquelau ou Asclepíades comenta o naturalismo com que Lisipo modelara uma estátua de Alexandre, ao ponto de o bronze parecer falar (*Ant. Pal.*16.120). O tipo de literatura ecfrástica utilizado para descrever as estátuas de Mémnon e Alexandre assemelha-se àquele usado nos diálogos de Luciano de Samósata (II d.C.) para registar as características das estátuas ali descritas como autómatas dedálicos, de noite irrequietas (Luc. *Philops.*18-22). Justamente, na obra *O Mentiroso* ou *O Incrédulo,* o protagonista Tiquíades escuta de vários compatriotas seus "fabuletas bizarras" (Luc. *Philops.* 2), histórias demasiado fantásticas para terem a verdade como escudeira: Cleodemo conta episódios maravilhosos acerca de um feiticeiro babilónico que havia modelado em barro uma figurinha de Eros, que designara de "embaixador de barro" porque voara à procura de uma jovem (Luc. *Philops.* 14, 15); e Êucrates pronuncia-se acerca de um seu episódio doméstico: havia uma estátua que de noite se movimentava pela casa à vista de todos: ao que tudo indicava, esta estátua, de aspecto idêntico ao de um homem verdadeiro, por isso cómica e feia, representava o general Pélico de Corinto. Ao anoitecer, ela "(...) salta do pedestal em que está assente e faz a ronda da casa. (...) algumas vezes chega mesmo a cantar, mas nunca fez mal a ninguém: só é preciso afastarmo-nos do seu caminho que ela continua a caminhar, sem molestar absolutamente ninguém que esteja a olhar para ela." (Luc. *Philops.*19).[28] Êucrates informa ainda que este autómato, "Muitas vezes, vai tomar banho e fica a brincar com a água toda a noite, de tal modo que se ouve a água a marulhar." (Luc. *Philops.* 19). O episódio é tanto mais cómico quanto a conversa se vai transferindo para a averiguação da paternidade de tão peculiar estátua. A este propósito, Tiquíades estabelece primeiro uma comparação

27 Pollitt 1974, 265.
28 A tradução é de Custódio Magueijo, assim como todas as traduções de Luciano aqui citadas.

da estátua do general com Talo, aqui atribuído a Dédalo: "Vê lá mas é – comentei eu – se a estátua representa, não Pélico, mas sim Talos de Creta, filho de Minos. É verdade que este era feito de bronze e era vigia de Creta." (Luc. *Philops*. 19). E, depois, lança o busílis: "Em todo o caso, Êucrates, embora a tua estátua não seja de bronze, mas de madeira, nada obsta a que seja, não obra de Demétrio, mas uma das engenhosas invenções de Dédalo, tanto mais que, segundo afirmas, ela salta do pedestal." (Luc. *Philops*. 19). Êucrates atribui a paternidade deste autómato nocturno ao mítico Dédalo porque a tradição mitológica identifica estátuas errantes com os trabalhos do divino escultor. A autoria destes fantasmas de pedra é assim comprovada desta forma. Tiquíades, de resto, insiste em que não tem medo da estátua porque ela não representa um deus, razão pela qual não deve inspirar temor (Luc. *Philops*. 20). Há ainda um outro interveniente, Antígono, que, rendido à revelação de Êucrates, confessa também abrigar no seu lar uma estátua marota: "Sempre que o pavio da lamparina se apaga, começa a deambular por toda a casa, fazendo muito barulho, derrubando as caixas, misturando as drogas e batendo com a porta, especialmente se nos atrasamos no sacrifício (...)." (Luc. *Philops*. 21). Seguindo o raciocínio anterior, também esta deverá ser uma produção dedálica.[29]

A ideia de que os seres humanos conviviam com estátuas que tinham vida própria não era, portanto, despicienda para esta época da Antiguidade. Mary Stieber afirma[30] que pode estar nas práticas do Egipto faraónico a explicação para este costume, uma vez que as estátuas dos faraós eram justamente produzidas para acolherem o seu *ka* depois da morte. Estas estátuas tinham de ser feitas pelo escultor com um mínimo de verosimilhança para que o *ka* reconhecesse o antigo dono no seu novo recipiendário. Uma outra explicação para esta relação entre o ser humano e as estátuas é dada pelo autor da tradução portuguesa da obra de Luciano, Custódio Magueijo, quando refere que ao episódio do incrédulo Tiquíades está subjacente um quadro de pensamento platónico[31] que determina que, se as entidades incorpóreas como as Ideias podiam ter existência concreta,

29 Pode-se estabelecer um paralelo entre as estátuas errantes de Dédalo e Proteu, o deus que assimilava várias formas, a partir do já mencionado texto de Muniz (2012, 96-97). O que é mais, há possibilidade para que a linhagem de Dédalo remonte a Hefesto, vide Pl. *Leis*. 677d, *Alc*. I. 121a, *Ion* 533a, *Rep*. 529e apud Muniz 2012, 96.

30 Stieber 1994, 88-89 n.6.

31 Magueijo 2012, 131 n. 299.

também os fantasmas têm poder para se materializarem. Nesses seres incorpóreos inscrevem-se "espíritos e fantasmas" (Luc. *Philops*. 29) e talvez possa haver lugar para estátuas movidas por mecanismos divinos, almas, a própria concepção de *eidolon*, etc. Esta logística implica que o receptáculo, no caso a estátua que se move, esteja "possuído", à semelhança do que é dito por Stieber acerca dos rituais funerários no Antigo Egipto.

Todas estas características humanizadas que identificamos nas estátuas, desde a fala, o andar, os gestos, a gula, etc., servem para torná-las mais próximas de uma figura humanóide ou de um autómato que, embora exiba características semelhantes àquelas da nossa espécie, nunca será totalmente um ser humano. Esta particularidade de as estátuas pretenderem um certo grau de verosimilhança com a espécie humana (mas, atenção, nem todas, uma vez que as imagens dos deuses têm como fim a idealização, embora antropomorfizada; a este respeito, lembre-se Cícero em atenção a Fídias, quando diz que "aquele artista, ao plasmar a forma de Júpiter ou de Minerva, não estava a contemplar alguém que tomasse para modelo",[32] e também Plínio acerca de Lisipo, quando diz deste que fazia os homens como eram;[33] não menos importante, põe Filóstrato *VA* 6.19 na boca de Tespésio que Fídias e Praxíteles foram ao céu copiar as formas dos deuses)[34] leva a que estas possam ser descritas de "estranhamente familiares" no nosso tempo, ou, na expressão de Sigmund Freud, *Unheimilch* (pese embora o anacronismo da expressão moderna). É precisamente esta estranheza da estátua, neste caso ideal ou idealizada – ao contrário do que acontece com outros autómatos, como o monstro de Frankenstein, os *robots*, os espantalhos e as múmias, que não são propriamente figuras "ideais" –, que faz com que os humanos as possam desejar ao ponto de ambicionarem amá-las. O amor ou paixão pela estátua corresponde à parafilia psicológica chamada agalmatofilia, de que já falámos em ocasião anterior.

Tradicionalmente, a agalmatofilia é reconhecida no mito de Pigmalião, sendo a partir deste que também recebe o nome de pigmalionismo. Conta o poeta Ovídio (séc. I a.C.), nas *Metamorfoses* (10.251-83), que o marfim talhado pelo rei

32 Rocha Pereira 2016, 78.
33 Rocha Pereira 2016, 12.
34 Pollitt 1974, 294.

do Chipre adquirira o aspecto de uma bela donzela[35] e que o escultor pedira aos deuses que nessas formas incutisse vida. Atendendo a esse pedido, as carnes inertes da donzela despertaram, e o rei escultor, como para comprovar a visão da carne, aplicara beijos e o toque da sua mão no corpo recém descoberto. Esta história não é, porém, inédita: precede-lhe uma variante mais antiga do século III a.C. que Clemente de Alexandria coloca na boca de Filostéfano, segundo a qual Pigmalião estaria apaixonado pela imagem da deusa do amor, Afrodite, tomando-a para si.[36] Mas é Ovídio, com efeito, quem celebriza o mito. Diríamos que o tema do escultor que desperta as suas criações da inércia do material de que são feitas se repete como *topos* de importância para a Antiguidade e não só.

Mas amar uma estátua não é um tema que venha sem reveses. Um deles é assinalado na fala de Licino, no *Hermotimo* ou *As Escolas Filosóficas* de Luciano, um diálogo entre aquele e Hermotimo, quando explica que a verdade, quando atingida, não é agradável, e que a franqueza pode levar à ofensa. Para essa empresa, utiliza uma alegoria que tem por base o Pigmalionismo, dizendo que perseguir uma paixão por um ser inanimado é tarefa inglória:

> "É como se tu viesses a apaixonar-te por uma estátua e julgasses poder conseguir os seus favores, convencido de que ela era um ser humano; então eu, verificando que se tratava de pedra ou de bronze, avisava-te, por caridade, de que essa paixão era impossível, e nesse momento tu ficavas a pensar que eu te queria mal, ao não permitir que tu viesses a ficar decepcionado por pores as tuas esperanças em coisas bizarras e sem futuro." (Luc. *Herm*. 51).

O interlocutor deixa implícito que as estátuas podem ser confundidas com seres humanos reais e que podem ser enganadoras devido a provocarem confusão em quem as contempla e se apaixona julgando que são pessoas quando de facto não o são. Esse parece ser um dos problemas inerentes à agalmatofilia.

35 O tratamento que o soberano dá à escultura de marfim parece ser parasitário num código de tradições de higiene e cosmética a que as esculturas primitivas eram submetidas, donde avultavam os cuidados dos rituais de *kosmesis*: as estátuas dos deuses eram lavadas e vestidas com os respectivos atavios, a maquilhagem retocada, os cantos polidos, etc. Estes processos são explicados em Brinkmann (2015, 30-33), de resto aplicados, sobretudo, a estátuas de culto de tipo *xoanon*.

36 A versão do mito encontra-se registada por Stoichita: "(...) Clement of Alexandria (AD 150-211) quotes Philostephanus (third century BC) and tells the story this way: 'Thus that Cyprian Pygmalion became enamored of an image of ivory; the image was Aphrodite, and it was nude. The Cyprian has been raptured by the mere shape, and embraces the image [*synerketai to agalmati*].' In this case we should notice that Pygmalion does not make the idol himself, but worships one that already exists." Cf. Stoichita (2008, 7-8).

Outra contrariedade explícita no mesmo excerto é a do amor não correspondido, também popularmente conhecida pela expressão inglesa *Star Crossed Lovers*. Com efeito, as estátuas não podem amar de volta os seus amantes. Isto ficou estabelecido num pequeno episódio narrado por Lícino em (*Os dois*) *Amores* atribuído a (Pseudo-) Luciano, em que Cáricles se debruça para a estátua de Afrodite de Cnido a fim de a beijar (Luc. *Am.*13): "Então Cáricles exclamou, como um louco fora de si: 'Ó Ares – disse –, o mais venturoso entre os deuses, preso na rede por causa desta deusa!'; e ao mesmo tempo, avançando com lábios sôfregos, beijava-a, estendendo o pescoço o mais que podia." A deusa de mármore, como é evidente, não lhe corresponde. Ela pode apenas ser objecto de amor, nunca agente. A mesma obra de Luciano acolhe outro episódio curioso, de narração indirecta, segundo o qual a sacerdotisa do templo em que aquela Afrodite estava alojada relata a história de um jovem que se apaixonara pela estátua da deusa com demasiada devoção, ao ponto de envolver-se em intimidades com o mármore (Luc. *Am.*15-16). Lícino descreve o episódio como de sofrimento para Afrodite. Esta tinha sido abusada no seu templo como consequência de um desejo obstinado. Em nenhuma ocasião se diz que a deusa deu permissão ao jovem para saciar o seu desejo. O amor aos deuses deve, por isso, ser estabelecido ao nível de uma veneração espiritual e não de uma adoração carnal. Nas palavras de Lícino, a concretização dos apetites carnais do jovem consubstancia uma "loucura" (Luc. *Am.*16).

Já na Antiguidade Tardia o epistológrafo conhecido como Aristéneto de Niceia (séc. VI d.C.) consagra a carta erótica 2.10 a este tipo de "loucura" (a palavra traduzida para inglês na carta é "insanity"),[37] mas que não chega a concretizar-se carnalmente. A agalmatofilia apresenta-se ali no enamoramento do *poeta loquens* pela donzela que havia pintado e pela sua consequente súplica aos deuses para que a transformem numa mulher real (*Ep.*2.10). Apesar de, à letra, agalmatofilia significar 'amizade' ou 'amor pela estátua', não é improvável que o conceito possa ser aplicado a outros seres inanimados que inspirem admirações afrodisíacas nos seus *beholders* ou criadores, como sucede para o artista responsável por esta pintura. No episódio se conta que o sujeito poético, de nome Filopínax, vê o seu desejo

37 Bing 2014, 81.

frustrado, não podendo concretizar o abrasamento amoroso de que padecia por uma donzela de grande beleza que ele próprio havia pintado.[38] Que critério usou Filopínax para pintar a sua *puella*, não sabemos, mas podemos especular que tenha recorrido a uma solução estética parecida com a do retrato literário desenvolvido n'*As Imagens* de Luciano, que descreve uma belíssima rapariga cuja pulcritude congregava num só quadro vários modelos de beleza feminina (Luc. *Im.*3-10). Na narração de Filopínax, acerca da jovem pintada e das aflições amorosas por que o pintor passava, a carnação da donzela é tanto mais avivada quanto o pintor descreve os atributos humanos que a qualificam, como o traçado da boca e do cabelo, como ela parece ter suspendido os movimentos, como as emoções que nela se identificavam eram reveladoras de humanidade, etc. A reconstituição literária desta *puella* permite-nos lembrar um apontamento de Calístrato[39] acerca de uma obra identificada com o deus Dioniso atribuída a Praxíteles, em que se diz que a figura do deus era uma estátua soberba que superava a fronteira da admiração, uma vez que o bronze de que era feita parecia exibir várias emoções. O mesmo parece acontecer com a *puella* pintada de Filopínax na descrição que o sujeito poético faz da jovem. Segundo o pintor, há palavras estampadas no sorriso da donzela; ela parece estar prestes a dizer-lhe algo, o que nos recorda o caso anterior das estátuas dedálicas que se moviam e que também falavam. A este respeito, as estátuas da ninfa Eco produzem um efeito curioso. Num dos epigramas da *Antologia Palatina*, o *poeta loquens* identificado com Sátiro (*Ant. Pal.*16.153) descreve uma estátua de Eco da seguinte forma: "Pelo prado dos pastores Eco sem língua canta, imitando com voz atrasada o canto das aves."[40] Outro epigrama, desta vez da autoria de Luciano ou Árquias (*Ant. Pal.*16.154), diz algo semelhante acerca da mesma ninfa: "É uma Eco de pedra que vês, amigo, a companheira de Pã que repetindo um som responde a cantar, loquaz simulacro de qualquer voz...". Há uma relação hipertextual ou meta-textual que se estabelece entre a escultura que canta, mas que não tem voz, apenas eco, e os outros casos de estátuas falantes ou que estão prestes a falar, que vimos, e que também produzem emoções. Apesar

38 Bing 2014, 131-2; Höschele 2012, 176-83.
39 *Descriptiones* 8.3 apud. Pollitt 1974, 187.
40 A tradução é de Carlos A. Martins de Jesus.

das condições em que é tradicionalmente descrita pela mitologia, nomeadamente, como não sendo portadora de voz devido a um acto de vingança de Hera, Eco não deixa de ser uma estátua falante.

Em diametral oposição a Eco está Frine, uma mulher "estátua" que até possui uma voz bastante expressiva. Frine havia servido de modelo para uma escultura de Praxíteles e é historicamente considerada amante do escultor. Na carta 4.1, Alcifronte conta, através de um exercício de *ethopoieia*, a lenda segundo a qual Frine pretende seduzir Praxíteles para um encontro romântico não apenas com a jovem, mas também com a estátua para a qual ela servira de modelo.[41] É como se Frine se tratasse de uma Galateia proactiva e agencial depois de animada, à margem da estátua para a qual posou, ao mesmo tempo em sintonia com a sua homóloga quase senciente. É essa simbiose que permite invocar a agalmatofilia como interpretação meta-textual plausível para a compreensão do convite ao escultor exposto na carta por Frine. Nessa carta, Frine diz que Praxíteles teria modelado uma estátua sua para ser exposta no santuário de Eros em Téspias junto de uma escultura de Afrodite e de outra do deus do amor. Além de convidar o escultor para se deitar intimamente com ela e com a estátua daquele santuário,[42] naquele recinto, Frine acrescenta a seguinte fala: "... it is Praxiteles that people praise when they have gazed at me; and it is because I am a product of your skill that the Thespians do not count me unfit to be placed between gods.".[43] Neste exercício retórico de sentido duplo, Frine dá a entender que a sua existência, assim como da estátua homónima, é devida à arte de Praxíteles – ela é também a estátua, porque os Téspios acarinharam a "sua" presença (i.e., simultaneamente Frine e a estátua) junto das dos demais deuses de pedra no santuário. Frine e a estátua são, portanto, uma e a mesma, metaforicamente. Lembramos, agora num registo contemporâneo, que é também metaforicamente que Petrónio procede ao elogio ecfrástico da escrava hispânica Eunice no filme *Quo Vadis* (1951), de Mervyn LeRoy, analisando-a e descrevendo-a liricamente como a um mármore de Paro. O autor romano prepara primeiro a sua pose, para que possa ser analisada,

41 Rosenmeyer 2001, 240; Bing 2014, 132; Funke 2023, 231.
42 Rosenmeyer 2001, 257.
43 Apud Rosenmeyer 2001, 240, 251.

ordenando a Eunice que levante o queixo, validando a sua beleza a partir de uma interrogação endereçada ao sobrinho: "Did you ever seen such skin, Marcus?". À medida que Eunice roda sobre si mesma para exibir os dotes físicos, Petrónio elogia-a dizendo "Flawless proportions", após o que lhe ordena que cruze os braços atrás da cabeça e remata em jeito de reflexão: "Makes one wish one were a sculptor". Eunice, à semelhança de Frine, é considerada como uma estátua, embora dela não se tenha feito nenhum bronze. O caso da amante de Praxíteles é, em comparação com este, mais exacerbado, por haver uma fusão de identidades (uma animada, outra inanimada) declarada pela própria Frine. Mais a mais, a pose artificial de Eunice no filme de LeRoy, encorajada por Petrónio, evoca o erudito Ateneu (II-III d.C.) falando dos gregos da época clássica quando diz que "They transferred the poses [of sculpted figures] to the choruses".[44] Também Eunice assume ali várias poses ditadas por Petrónio num ambiente performativo e dir-se-ia que, embora artificiais, são poses milimetricamente controladas (ela, com efeito, move-se devagar) e reveladoras de uma estética morigerada, embora sedutora. Este exemplo cinematográfico serve para perceber que é muitas vezes a partir do subtexto e nas entrelinhas que a agalmatofilia se insinua e que ao amar um corpo humano que se assemelha a uma estátua também se está metonimicamente a amar a estátua.

44 14.629B-C apud Winkler 2023, 25.

Fig. 1. Eunice em *Quo Vadis*. Filme realizado por Mervyn LeRoy (1951). Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer, E.U.A. *Screenshot* do autor.

Nas Idades Moderna e Contemporânea: *J'ai perdu mon génie*

Nos parágrafos que deixámos, fizemos uma leitura variada ao tema da agalmatofilia na Antiguidade. Agora, estabelecido um espaço de quase mil anos, pretendemos entrar na Idade Moderna e a partir daí traçar alguns momentos emblemáticos nos quais a agalmatofilia pode estar presente. Não queremos fazer um retrato exaustivo das vezes que o tema de uma estátua animada agraciou a literatura, as artes ou o folclore, outrora ensaiado, aliás, por Min Soo Kang, que também abordou os períodos da Idade Média e da Renascença,[45] que aqui decidimos

45 Kang 2011, 55-102.

excluir. Isto explica em parte o salto relativamente brusco que pretendemos, o qual, embora mereça cuidados, apenas tenta demonstrar que um tema começado na Antiguidade pode ver-se desenvolvido mais tarde num período distinto. Assim sendo, vamos proceder ao levantamento de alguns exemplos simbólicos, que melhor traduzem o quadro geral de um tema antigo em tempos mais modernos.

Entre 1610 e 1611, William Shakespeare escreveu *O Conto de Inverno* e ainda hoje se discute o género dramático a que a peça de teatro deve pertencer. Na nota introdutória da versão portuguesa da obra, o tradutor diz que a história de *O Conto de Inverno* é a "história da estátua de Hermione".[46] Hermione era a esposa de Leontes, rei da Sicília, mulher que havia desaparecido durante largos anos até ser encontrada – não a rainha, mas a sua estátua. Nas palavras do tradutor, *O Conto de Inverno* é "aquele conto do ciúme do rei Leontes e da falsa morte de sua mulher que só não ouvimos mais vezes contar porque é «uma daquelas velhas histórias em que dificilmente se acredita» ...".[47] Hermione fora vítima do ciúme do marido quando este pensava que ela amava o melhor amigo, Políxeno, rei da Boémia; a ela Leontes mandara prender e ao rei da Boémia mandara matar, sem sucesso. Hermione tinha sido dada como morta e, dezasseis anos volvidos, reaparece como estátua. Paulina, uma mulher da corte, dá a conhecer ao rei a estátua que guarda numa capela de sua casa, pedindo ao monarca que seja prudente e que não a olhe durante muito tempo, porque "a fantasia (…) faria pensar que ela se move".[48] A estátua havia sido executada recentemente e parecia fresca. A certa altura, o seu aspecto parece tão real a Leontes que o monarca declara o impensável: "Que cinzel delicado poderia/ Esculpir o respirar? Não escarneçais/ De mim, mas vou beijá-la.".[49] Nesta cena, o fenómeno de agalmatofilia está patente na expressão do sentimento do rei. Sente-se impelido para o rosto da esposa que julgara desaparecida. Paulina, adiante, é quem encarna a versão feminina de Pigmalião e é quem vai conseguir a pródiga tarefa de avivar a estátua, fazendo com que ela desça do pedestal. Esta ocorrência da estátua que avança do plinto é recuperada na *scène lyrique Pygmalion* (1770) de Jean Jacques Rousseau, no século XVIII. A época

46 Luís Miguel Cintra, 1994, 10.
47 Luís Miguel Cintra 1994, 9.
48 Shakespeare 1994, 138.
49 Shakespeare 1994, 139.

servira de palco a obras literárias apostadas na animação de estátuas;[50] a própria produção de autómatas e bonecos artificiais tivera grande proliferação também no mesmo período.[51] Na *scène lyrique* de Rousseau, vemos a adaptação do mito de Pigmalião para um contexto moderno e essencialmente estético,[52] segundo o qual a estátua Galateia acaba por ser a exteriorização do génio do artista sem que este queira consentir numa separação totalmente efectiva entre criação e criador a partir do momento em que a donzela se torna animada. A ansiedade da separação significa, para o escultor, que o seu génio e a sua técnica o terão abandonado – a força anímica que leva Galateia a avivar-se é a força criadora de Pigmalião[53] e já não o dom de uma divindade externa como a Vénus do mito ovidiano.[54] Como tal, o escultor, tendo cedido o seu génio a Galateia ("Ah! Que Pygmalion meure, pour vivre dans Galathée!"),[55] apenas pode viver através do espírito da donzela. Shierry M. Weber explica que o apetite de Pigmalião por Galateia representa um grande estado de reflexão dividido em dois tempos pelo próprio escultor: um que se debruça sobre o *savoir faire* do artista e outro consignado ao momento da animação da obra de arte. A interrogação de Pigmalião "Quelle étrange revolution s'est faite en moi?" sumariza o seu estado de ansiedade, decorrente da transferência anímica do talento do escultor para a sua escultura.[56] Se Pigmalião se apercebe de que apenas pode viver cedendo o seu espírito a Galateia, então já não estamos perante o Pigmalião misógino que domina a jovem de marfim em as *Metamorfoses* de Ovídio. O escultor de Rousseau não parece copiar necessariamente o rei do Chipre da versão primitiva do mito e tampouco Narciso, embora ainda se aproxime deste, com cujo mito é frequente relacionar-se o Pigmalião ovidiano.[57]

50 Obras como *La Morte Amoureuse* (1836) de Théophile Gautier e *La Venus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée são representativas desta moda.

51 Acerca dos autómatos deste período se fez recentemente um documentário que pode ser acedido através do *link*: https://youtu.be/6Nt7xLAfEPs?si=SdE8XZ9Aak6Off1n.

52 Alguns autores vêem a criação literária de Rousseau como reposta à interpretação materialista do corpo humano em voga na sua época, Cf. Nielsen (2015, 70).

53 Weber 1968, 904.

54 Note-se que a "magia", ou força cósmica/divina, que tornava possível as metamorfoses na Antiguidade, deixa de existir na Modernidade, porque *grosso modo* a ciência se substitui à superstição. A capacidade de a antiguidade tornar credíveis histórias fantásticas encontra exposição, por exemplo, em Pollitt (1974, 87 n. 6, 191).

55 Apud Weber 1968, 907.

56 Weber 1968, 905.

57 Esta versão da história de Pigmalião e o mito de Narciso estão interligados e, de modo geral, já vários autores apontaram a proximidade deste mito com aquele, uma vez que ambos os sujeitos se apaixonam por uma projecção sua em cada história – um por uma boneca de marfim, outro por um reflexo na água. Cf. Höschele (2012, 178).

Com efeito, Rosseau apresenta o seu escultor como quem não se pretende separar da obra de arte amada, pois, para que tal suceda, é forçoso que o criador se aniquile e afunde nela (tendo um de dominar o outro devido a uma condição intrínseca do *self*). Aliás, é interessantíssimo perceber que a Galateia de Rousseau consegue ser mais agencial e dinâmica do que a estátua de outras versões do mito ovidiano mesmo depois de transformada: além de animada, a Galateia da *scène lyrique* fala. Com efeito, no final da obra, como confirmando o desejo inerente à sua parafilia, o escultor de Rousseau dirige-se à estátua animada, dizendo "Oui, cher & [sic] charmant objet; oui, digne chef-d'oeuvre de mes mains, de mon coeur & [sic] des Dieux: c'est toi, c'est toi seule: je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi" (Rousseau 1780-89, 200), convertendo-se ele inesperadamente num objecto secundário dentro de um quadro à partida dominado pela donzela. Quando o Pigmalião de Rousseau superava a ansiedade que a separação da jovem de marfim nele infligira recorrendo à secundarização da sua própria existência – porventura tornando-se ele no objecto inanimado para que Galateia floresça –, já o Pigmalião de Ovídio abordava a sua arte de uma forma diferente, exercendo a sua misoginia sobre a estátua transformada.

No século seguinte, o conto *O Homem de Areia* (1816) de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) traz à colação uma nova roupagem do mito de Pigmalião, através da história de um jovem que se apaixona por uma boneca de madeira mecanizada que crê estar viva. Apesar da imobilidade que descreve o aspecto artificial de Olympia,[58] o jovem Nathaniel não logra ver o aspecto real da boneca. Ao contrário de Filopínax (Arist. *Ep.*2.10) e de Lícino (Luc. *Herm.* 51), Nathaniel não consegue estabelecer a distinção entre a arte e a natureza, pelo facto de a existência humana de Olympia ser uma ilusão da sua mente. Para Nathaniel, Olympia vive e respira, o que é tanto mais sinistro quanto se vai interiorizando que a agalmatofilia

58 A boneca Olympia é recuperada na ópera de Jacques Offenbach (1819-1880) *Os Contos de Hoffmann*, levada ao palco em 1881, e de que destacamos a ária intitulada "Les Oiseaux dans la Charmille". A mesma boneca é uma personagem no filme *The Tales of Hoffmann* (1951), de Michael Powell e Emeric Pressburger, o qual, dada a brevidade deste artigo, não contamos analisar. A bela boneca Olympia é ali levada a dançar muito articuladamente num quadro que podia inspirar paixões a qualquer um, como sucede aliás com o protagonista da história. A produção de Michael Powell transfere o tema da paixão pela boneca automatizada do domínio da literatura, do teatro e do bailado para a sétima arte. Também não podemos esquecer que o bailado *Coppélia*, de Arthur Saint-Léon, estreado em 1870, restaura alguns dos motivos do conto em apreço, como a boneca autómata, dentro de uma premissa muito similar àquela que já conhecemos.

plasmada naquele desejo amoroso é de um tipo narcísico, ainda em dependência do episódio ovidiano, mas talvez já mais inclinada para a *scène lyrique* de Rousseau e porventura ainda mais aproximada do mito de Narciso. A fé amorosa deste jovem avizinha-se do abalo amoroso de Filopínax pela pintura feminina por um lado, e por outro distancia-se do caso deste pintor num aspecto: o pintor de Aristéneto sabe que ama uma pintura, Nathaniel julga que ama uma rapariga. Sigmund Freud popularizou a boneca Olympia no ensaio *Das Unheimliche* (1919), partindo de uma abordagem psicoanalítica para traçar a análise do amor obsessivo de Nathaniel. De acordo com os preceitos freudianos, ali se conclui que a *folie* do jovem protagonista de *O Homem de Areia* alcança novos píncaros em atenção à parafilia conhecida pelo nome de agalmatofilia: a loucura do rapaz pretende ser autofágica, na medida em que o jovem parece encarnar a figura da boneca no momento em que a vê, à janela, apaixonando-se, em última instância, por uma sombra narcísica de si mesmo (Freud 1919, 8). Quando a vê à janela, Nathaniel descreve Olympia como "A tall, very slender and well-proportioned, splendidly dressed lady sat in a room at a little table on which she rested both her arms, with her hands folded before her" (Hoffmann 1816, 32). A situação é completada com Nathaniel a sentir-se desprezado pela imagem da jovem: "She did not seem to notice me and, in fact, her eyes had something glassy about them – I'd almost be inclined to say they could not see; it seemed to me as if she slept with open eyes." (Hoffmann 1816, 32). [59] Todavia o sentimento que preside ao estado da boneca não é de desdém. Pelo contrário, ela não sente nada. E mesmo depois de verificar que a jovem permanecera à janela longo tempo, o jovem continua a contemplar a figura imóvel. É, pois, da janela que Nathaniel "could peer directly into the room in which Olympia often sat alone, positioned in such a way that he could clearly recognize her figure, while her facial features remained blurred and vague."

59 Note-se como a ligação de Nathaniel com Olympia reproduz a típica relação amorosa ideal para o indivíduo narcisista, que pretende converter o seu parceiro num objecto secundário, inanimado e incapacitado. O Prof. Sam Vaknin explica o fenómeno numa aula aberta recorrendo à seguinte alegoria: "There is a famous scene in *Psycho* (1960), the famous movie by Hitchcock, in which Norman Bates keeps the mummified body of his dead mother, and every morning he takes her out of bed, he washes her up and puts her in front of the window; every evening, he comes up and puts her in bed and kisses her forehead – that is a narcissist's ideal partner." A aula pode ser assistida no *link*: https://youtu.be/-bF2NyJ-ouI?si=DpTRXsgab3jm9eZW. Com base nesta explicação, talvez se pudesse dizer que a donzela de marfim das *Metamorfoses* é a parceira ideal do sujeito narcisista e que este indivíduo pretende reviver continuamente nas suas ligações amorosas o episódio ovidiano antes de se consolidar a metamorfose da estátua.

O jovem não reconhece o dolo e "He likewise had to admit to himself that he had never set eyes on a lovelier female figure". Com efeito, "he remained oblivious to Olympia's stiff, stone-cold allures, and only every now and then did he cast furtive looks over his open compendium at the comely statue (…)." (Hoffmann 1816, 49-50). Em ocasião distinta, numa certa noite, o jovem, desalentado no seu amor, é libertado do seu flagelo amoroso quando o artífice Spalanzani organiza um baile em honra de Olympia para dar a conhecer à sociedade burguesa do seu tempo a boneca mecânica. Nesta festa, Olympia cantava e tocava piano e todos notavam "The strange stoop of her back" (Hoffmann 1816, 57). Além deste pormenor, "her bone-thin waist appeared to be the consequence of a girdle tied too tight. There was a measured stiffness in her stance and step (…)" (Hoffmann 1816, 57). Apesar de estes pormenores da figura mecânica incomodarem os espectadores, em Nathaniel o amor recrudescia ao contemplar a boneca. A agalmatofilia atinge o seu paroxismo quando o jovem se aproxima da boneca para beijá-la "on the mouth with his burning lips, but her lips were ice-cold! And, just as when he'd first touched Olympia's cold hand, he felt a shudder run through him (…)". Porém, nem mesmo a inanidade da boneca em contacto com o seu corpo abalava o torpor amoroso em que Nathaniel se encontrava. Na mente do jovem, com aquele beijo "Olympia pressed him tightly to her, and in that kiss her lips seemed to come alive with warmth." (Hoffmann 1816, 62).

À semelhança da advertência de Lícino para Hermotimo (Luc. *Herm.* 51), a quem devia avisar que a paixão por uma estátua era impossível, também Nathaniel é repreendido pelo amigo, que o alerta para aquela paixão infeliz da seguinte maneira: "'I beg you, my friend', Siegmund said to him one day, 'tell me how in heaven's name an intelligent man like you ever fell for the wax face of that wooden doll?'" (Hoffmann 1816, 64). É Freud quem tem resposta para a interrogação do amigo Siegmund, explicando esse amor malfadado. Passamos a transcrever as suas palavras:

> "She, the automatic doll, can be nothing else than a personification of Nathaniel's feminine attitude towards his father in infancy. (…) Olympia is, as it were, a dissociated complex of Nathaniel's which confronts him as a person, and Nathaniel's enslavement to this complex is expressed in his senseless obsessive love for Olympia. We may with justice call such love

> narcissistic, and can understand why he who has fallen victim to it should relinquish his real, external object of love. The psychological truth of the situation in which the young man, fixated upon his father by his castration-complex, is incapable of loving a woman, is amply proved (…)." (Freud 1919, 8).

No conto de Hoffmann, a boneca automatizada é animada não somente pelos elementos articulados de que se compõe, senão também pela alma do jovem quando este se revê solipsisticamente em Olympia. Vemos nesta animação "anímica" fortes paralelos também com a *scène lyrique* de Rousseau, que abordámos. A ausência da vida é, no conto de Hoffmann, aspecto por demais assinalado e quando ajuntado à cegueira do protagonista reforça a expressividade do binómio morte/animação subjacente àquele espaço literário. Adicionalmente, já foi por nós notado que a relação de Nathaniel com a boneca de madeira e a interpretação que dela faz o jovem se afasta de uma possível ligação a episódios de literatura anteriores, em que o amante medita acerca da sua relação com o objecto *per se* inanimado, como no caso da recomendação de Lícino, onde também se pode incluir a revelação de Filopínax acerca de que a sua atracção pela pintura feminina era coisa insana.

Também se dizia que a filha de René Descartes (1596-1650) era de madeira.[60] A traços largos se pode dizer, da história, que o filósofo modelara uma boneca de madeira articulada em substituição da filha ceifada pela morte. Francine era o nome da filha que depois migrou para a boneca. Não é improvável que o *automata* de madeira[61] – "ma fille Francine" – possa, de acordo com alguns historiadores, ter provocado as paixões do pai,[62] pois é certo que o rumor alastrava nesse sentido na época. Descartes levava a boneca num navio, mas o seu comandante havia-a descoberto. Assustado com os sons e aspecto do autómato, o comandante decide arremessá-lo para a água. A lenda parece estabelecer alguns pontos de contacto com a história do monstro de Frankenstein, muito embora esta vá apenas aparecer

60 Kang 2017, 637 não defende a autenticidade da história. Apresenta, no entanto, posições *a contrario*. De resto, pode dizer-se que o autómato pode ter existido como objecto empírico, pesem embora algumas ressalvas, cf. Kang (2017, 643-4). A ser verdade a lenda, serviria o engenho de madeira para ilustrar as ideias materialistas do filósofo. Em Kang (2017, 633-5), o autor apresenta versões variadas do episódio.

61 Kang (2017, 649-50) para a hipótese de ser em madeira, 652 para metal.

62 Os relatos variam em torno do tópico, cf. Kang (2017, 635, 654, 656). Devido à popularidade que o género da ficção científica granjeou no século passado, Stephen Gaukroger e Gaby Wood apontam para a possibilidade do incesto no domínio do panorama literário, cf. Kang (2017, 656-9).

na literatura século e meio mais tarde[63] e em graus de sofisticação bastante diferentes. E também se pode pensar na agalmatofilia quando se reflecte acerca desta lenda, pese embora o subtexto incestuoso que tradicionalmente não é costume associar-se a este *topos* literário.

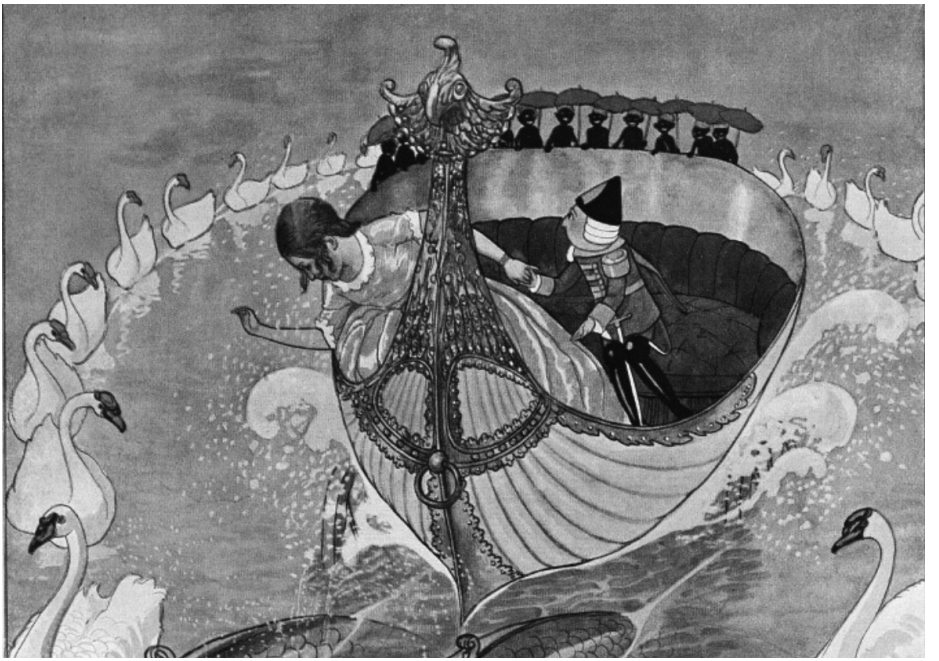

Fig. 2. Marie e o Quebra-Nozes. Ilustração de Artuš Scheiner para o conto *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* (1924). Fonte: *WikiArt*: https://www.wikiart.org/en/artus-scheiner/illustration-for-the-nutcracker-and-the-mouse-king-1924-1. Domínio público.

Já tivemos ocasião de observar um dos contos de Hoffmann, *O Homem de Areia*, também conhecido no original por *Der Sandmann*. E além de *Die Automate* (1814),[64] o conto *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* (1816) pode ser interessante para consideração devido à presença de bonecos mecânicos em diversas cenas que

63 Kang apresenta o conto de Descartes como uma versão prematura de *Frankenstein* de Mary Shelley por um lado e de *Metropolis* de Fritz Lang por outro, cf. Kang (2017, 640). O autor chama ainda a atenção para o facto de que o filósofo teria confraternizado com engenheiros de sua época que produziam esculturas automatizadas, cf. Kang (2017, 645). Diz de resto o autor que a história de Descartes poderá ter sido inspirada em lendas do folclore popular, tais como a da boneca de Alberto Magno, reportada aos tempos medievais, cf. Kang (2017, 647).

64 A este conto não vamos dedicar atenção. Vide a propósito Kang 2011, 51.

serão mais tarde reaproveitadas no bailado homónimo de Tchaikovsky. Uma das personagens principais da história é o padrinho Drosselmeyer[65] que leva às crianças Fritz e Marie os seus presentes no dia de Natal, os quais eram normalmente relógios, caixas e outros brinquedos e manequins automáticos.[66] Na versão do bailado russo, esta cena acolhe normalmente uma boneca e um boneco que dançam como alegorias ou hipostasias da arte do padrinho.[67] No conjunto das prendas, inclui-se o boneco Quebra-Nozes, que Marie decididamente elege como seu protegido. Inesperadamente, Marie começa a notar algumas parecenças bizarras, ao nível do aspecto, entre ele e o padrinho Drosselmeyer, ao ponto de, no entanto, comentar o modo de estar diferente de ambos: "Who knows, dear Godfather, if you were spruced up like my dear Nutcracker, and if you had on such lovely, shiny ankle boots, who knows if you wouldn't be as beautiful as he?" (Hoffmann 1816, 81). Esta cena aponta para a ideia de que o padrinho Drosselmeyer apresenta semelhanças com um ser inanimado, presumivelmente a antecipar o desenlace da história; noutra ocasião Marie até lhe havia notado o braço que "kept swinging (...) as if he were a marionette." (Hoffmann 1816, 106). Em paralelo com a metamorfose do padrinho está a transformação do boneco Quebra-Nozes num objecto vivente. Com efeito, Marie chega mesmo a notar que o Quebra-Nozes exibia ou parecia exibir expressões humanas, as quais a menina tentava esbater por via da lógica: "Aren't I a silly little girl – scared so easily that I even believe this little wooden doll can make faces?" (Hoffmann 1816, 86). Em ocasião anterior vimos como na Antiguidade os poetas assinalavam as emoções das estátuas: estas ora sorriam, ora esboçavam vários tipos de expressões: Callistr.

65 À semelhança de Spalanzani, no conto *O Homem de Areia*, também do mesmo autor, Drosselmeyer é um inventor prodigioso – e quem sabe não se possa estabelecer também aqui o paralelo com Descartes; todos três grandes artífices.

66 "Whenever Drosselmeier visited them, he would bring something nice for the children. His pocket might contain a manikin that could twist its eyes and bow – which was comical to see. Or Drosselmeier might have a box from which a little bird came hopping out, or he might have something utterly different. But for Christmas, Drosselmeier always completed a gorgeous artistic work, which cost him a great effort." Hoffmann (1816, 66).

67 No conto, a cena do bailado deverá reportar-se à seguinte descrição literária acerca de uma das prendas: "On a green lawn embellished with colorful flowers stood a fabulous castle with many plate-glass windows and golden turrets. A glockenspiel resounded, doors and windows opened, and you could see very tiny but dainty ladies and gentlemen in plumed hats and with long trains strolling through the chambers." Hoffmann (1816, 72). Tal era a beleza deste castelo que Fritz chega a pedir ao padrinho Drosselmeyer para reduzir a sua estatura a fim de poder entrar no palácio animado e misturar-se com os pequenos bonecos de madeira; o padrinho responde que tal não é possível.

*Stat.*8.3; Diod. Sic.4.76.2; *P.Oxy.* III 528; *Anth. plan.* 120.3. O Quebra-Nozes parece não estar muito longe destes registos. Do facto dão testemunho as vezes em que o boneco de madeira se animou, como aquela em que teve de defender a sala de estar de Marie do ataque dos ratos. À medida que o conto evolui, não só se torna evidente a identificação de Drosselmeyer com o Quebra-Nozes, como também se constata a tímida enfatuação de Marie pelo boneco de madeira. A agalmatofilia é, por isso, sugerida na admiração de Marie pelo pequeno boneco. É, alias, Marie quem, através do poder da imaginação, torna os brinquedos vivos, um pouco à semelhança do que sucede na *liaison* de Pigmalião e Galateia de Rousseau: "In properly weighing all these matters, wise Marie also believed that Nutcracker and his vassals had actually started living the moment she entrusted them with life and motion." (Hoffmann 1816, 138).

Agalmatofilia no Grande e Pequeno Ecrã: *I'm gonna knead your body*

Fig. 3. O prestidigitador beija a boneca em *Illusions Funambulesques*. Curta-metragem realizada por G. Méliès (1903). Distribuidora: Star Film Company, França. *Screenshot* do autor.

Animados acabam por ser também dois processos artísticos dramáticos dos séculos XVIII e XIX, o *tableau vivant* e a *attitude*, popularizados naquele tempo por Lady Hamilton e Sarah Siddons, que tinham como fito fazer o corpo humano reproduzir, por meio da pantomima, esculturas ou pinturas conhecidas do público em cenários teatrais, para uma audiência fundamentalmente privada.[68] O dealbar do cinema vem juntar estes dois tropos às produções da era muda, conspirando para a consolidação de uma gramática estética em que efeitos especiais e truques de câmara abundam. Curtas-metragens como *Le Magicien* (Georges Méliès, 1898), *Pigmalion et Galatheé* (G. Méliès, 1898) *Le Portrait Mystérieux* (G. Méliès, 1899), *Cendrillon* (G. Méliès, 1899), *Artistic Creation* (Robert W. Paul, 1901), *Bouquet d'Illusions* (G. Méliès, 1902), *Le Diable Géant* (G. Méliès, 1902), *Illusions Funambulesques* (G. Méliès, 1903), *Le Parapluie Fantastique* (G. Méliès, 1903), *La Statue Animée* (G. Méliès, 1903), *Le Portrait Spirituel* (G. Méliès, 1903), *Le Sorcier* (G. Méliès, 1903), *La Flamme Merveilleuse* (G. Méliès, 1903), *Le Royaume des Fées* (G. Méliès, 1903), e *Tonnerre de Jupiter* (G. Méliès, 1903), *Les Cartes Vivantes* (G. Méliès, 1905*), Le Merveilleux Éventail Vivant* (G. Méliès, 1904), *Le Compositeur Toqué* (G. Méliès, 1905), *Le Baquet de Mesmer* (G. Méliès, 1905), *Le Palais des Mille et Une Nuits* (G. Méliès, 1905), *Les Roses Magiques* (Segundo de Chomón, 1906), *Les Affiches en Goguette* (G. Méliès, 1906), *Le Sorcier Arabe* (S. Chomón, 1906), *La Fée Carabosse* (G. Méliès, 1906), *Les Bulles de Savon Animées* (G. Méliès, 1906), *Les Verres Enchantés* (S. Chomón 1907), *Les Aventures d'un Buveur de Whiskey* (G. Méliès, 1907), *La Boîte à Cigares* (S. Chomón, 1907), *The Doll's Revenge* (Cecil M. Hepworth, 1907), *Métempsycose* (S. Chomón, 1907), *Les Papillons Japonais*

68 Nielsen 2015, 77; Diogo 2022, 202. *As Afinidades Electivas* de Johann Wolfgang Goethe apresentam boas descrições da *attitude* e do *tableau vivant*. As linhas seguintes descrevem a *attitude*, através da conversa entre duas personagens do livro, Conde e Luciane, em que aquele recomenda a esta experimentar esta nova arte performativa: "Encontro aqui – disse ele – pessoas tão bem formadas, às quais não falta certamente nada para poderem imitar movimentos e atitudes digno de serem pintados. Como é que não havíeis tentado ainda representar quadros verdadeiros já muito conhecidos? Uma tal imitação, ainda que dê muito trabalho a sua organização, provoca, em contrapartida, um prazer inacreditável." Goethe (2016, 199). Os *tableaux vivants* vêm descritos mais pormenorizadamente em vários excertos. Veja-se uma das possíveis explicações: "As festividades do Natal aproximavam-se e, de repente, o arquitecto compreendeu que aquelas representações de quadros vivos com figuras dispostas em semicírculo provinham dos chamados presépios, da piedosa representação que, naquele tempo sagrado, se dedicava à Mãe de Deus e ao Menino, tal como eles são adorados, na sua aparente humildade, primeiro por pastores, e pouco depois por reis." Goethe (2016, 211). Em contexto nacional, além de uma referência ao *tableau vivant* em *O Mistério da Estrada de Sintra*, em Eça de Queirós (2016, 102), n'*Os Maias* escreve-se assim acerca dos quadros vivos de Maria Monforte nas *soirées* da casa de Arroios, em Eça de Queirós (2017, 36): "... inventavam-se quadros vivos em que Maria se mostrava soberanamente bela sob as roupagens clássicas de Helena ou no luxo sombrio do luto oriental de Judite".

(S. de Chomón, 1908), *Le Génie du Feu* (G. Méliès, 1908), *La Photographie Électrique à Distance* (G. Méliès, 1908), *Sculpteur Moderne* (S. Chomón, 1908), *Transformations Élastiques* (S. Chomón, 1908*), Les Illusions Fantaisistes* (G. Méliès, 1909), *Le Vitrail Diabolique* (G. Méliès, 1911), entre outras, exemplificam a tradição operática de tipo *vaudeville*, *revue*, espectáculos de burlesco, fantasmagoria, circo, magia, pantomima ou *slapstick*, e de outras variantes teatrais da época do género francês *Folies Bergère* e americano *Ziegfeld Follies*, em que os *tableaux vivants* cinematográficos assentavam. Com efeito, podemos considerar o *tableau vivant* e a *attitude* como desdobramentos do mito de Pigmalião e da estátua, uma vez que ambos os tropos se encarregam de realçar a *stasis* das figuras "escultóricas" em cena. A chegada do som à Sétima Arte foi essencial para que se renovassem aqueles lugares-comuns, sempre em dependência dos códigos visuais antigos. Produções como *The American Venus* (Frank Tuttle, 1926), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Glorifying the American Girl* (John W. Harkrider, Millard Webb, 1929), *Le Sang d'un Poète* (Jean Cocteau, 1932), *The Song of Songs* (Rouben Mamoulian, 1933) e *Night Life of the Gods* (Lowell Sherman, 1935), *The Demi-Paradise* (Anthony Asquith, 1943), *Les Enfants Terribles* (Jean-Pierre Melville, 1950) e *The Barefoot Contessa* (1954) aliam as novidades da técnica aos costumados tropos do passado tão caracteristicamente reconfigurados para atenderem às exigências do *medium*, produzindo para o grande ecrã cenários impressionantes de vivificação de corpos escultóricos ou de cristalização de corpos em movimento. Em tempos mais recentes pode dizer-se que o tópico da agalmatofilia continua a ser alvo do interesse do cinema. Além do caso citado anteriormente em rodapé de *The Tales of Hoffmann* (Emeric Pressburger, Michael Powell 1951), a história de *Funny Face* (Stanley Donen, 1957) apresenta uma bela reconfiguração do mito de Pigmalião, assim como mais directamente o filme *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) protagonizado por Audrey Hepburn no papel de Eliza Doolitle a quem Henry Higgins dá lições de eloquência e etiqueta. A semelhança com o mito de Ovídio é reforçada pelos quadros vivos que a nata da sociedade reproduz a certa altura no filme. Estes *tableaux vivants* são executados na corrida de cavalos em Ascot e dão-nos a impressão de estarmos perante corpos calcificados: ora se congelam, ora se movem para novas posições, como pedras ambulantes de vestidos "esculpidos" em "formações geológicas" cinematográficas.

Fig. 4. *Tableaux vivants* em *My Fair Lady*. Filme realizado por George Cukor (1964). Distribuidora: Warner Bros. Pictures, E.U.A. *Screenshot* do autor.

Também os videoclipes musicais acolheram desde o seu advento em meados dos anos oitenta do século passado o *topos* da agalmatofilia através de lugares-comuns variados, como o costumado *tableau vivant*. Nestas produções, a agalmatofilia pode ser convocada mais directamente ou mais indirectamente, à semelhança do que fora feito no cinema. Se nos cingíssemos à interpretação da parafilia como apenas a paixão de um ser humano por uma estátua e se a subordinássemos às manifestações da paixão amorosa, como o beijo, poderíamos eleger vários exemplares para análise. Se, no entanto, interpretássemos a referência à agalmatofilia como algo de mais abrangente que pudesse incluir estátuas animadas e cristalizadas e autómatos, como numa sinédoque ou num exercício de metonímia, poderíamos seleccionar ainda mais exemplos para consideração.[69]

69 De como os videoclipes musicais aproveitam o tropo de Galateia, bem como o autómato e o *robot* feminino, para os mais variados fins estéticos, demos já conta em outro lugar. Vide Diogo (2023).

Fig. 5. Boneca em cacos. Yeule. *Dazies*. Realizado por Zhang e Knight. Lançado em 2024 pela editora discográfica Ninja Tune. Fonte: https://youtu.be/U112Stii6uE?si=Vw7b6NqEuiMWx5XL. *Screenshot* do autor.

Numa outra ocasião voltámos a nossa atenção para a identificação de vários videoclipes musicais que têm na base o mito de Pigmalião.[70] Muitas vezes, estes não apresentam propostas assim tão diferentes daquelas do cinema mudo de efeitos especiais rápidos. Na verdade, notámos até alguma continuidade entre as primeiras manifestações de curtas-metragens silenciosas e o género do *music video* na medida em que este reconfigura velhos artifícios começados por aquele. Por exemplo, propostas de cinema mudo de efeitos especiais como *Illusions Funambulesques* (G. Méliès, 1903), *The Doll's Revenge* (Cecil M. Hepworth, 1907), *La Boîte à Cigares* (S. Chomón, 1907) e *Les Illusions Fantaisistes* (G. Méliès, 1909) são abonadas do tropo da boneca ovidiana que a indústria do videoclipe replicou de outras formas. Há poucos vídeos musicais que se cinjam literalmente ao mito da estátua e do escultor sem interferência de outros tropos de maior (referimo-nos às intromissões do autómato, do *robot*, das bonecas mecanizadas e do *tableau vivant*). Segue-se uma selecção pequena de exemplares que replicam o mito (embora sempre algo mediado), uns mais directamente, outros menos directamente inspirados no

70 Diogo 2023. Não costuma existir propriamente um decalque do mito nas produções musicais. O subtexto alude normalmente a variações da história de Frankenstein e do filme *Metropolis* de Fritz Lang cujo *hypotext*, como se sabe, entronca no mito ovidiano. Conhecemos pelo menos trinta produções do género. Cf. Supra n. 69.

escultor e sua donzela: *Someone Met by Chance* (Ledapple, 2011), *Error* (VIXX, 2014) *Arcadia* (Hardwell, Joey Dale, Luciana, 2014), *No Bad Days* (Bastille, 2021), *Inside Out* (Nu'est, 2021), *Save Your Tears Remix* (The Weeknd, Ariana Grande, 2021), *Margot Robbie* (Bryce Vine, 2023) e *Dazies* (Yeule, 2023).

Chamamos ainda a atenção para um outro exemplo curioso de agalmatofilia ouvida, no pequeno ecrã: a precisão com que o cantor e compositor Tae Yong Lee, na música *Baby Don't Stop* (NCT U, 2018), encarna o papel de Pigmalião e canta acerca de querer esculpir o corpo da amada, de que a estrofe que se segue é especialmente representativa: "Yeah, play, play, play, play, play/ I'll play in the Paris/ Stay, clay, sketch, dirt, dough/ I'm gonna knead your body/ 로스코 오귀스트 로댕 클로델/ 따뜻한 색감에 너를 빚을 거야". Podemos verter os versos em coreano para português da seguinte maneira: "Rothko, Auguste Rodin, Claudel/ Esculpir-te-ei em tons quentes". Estes traduzem a expressividade do sentimento que preside à tarefa do escultor, assim como de resto toda a estrofe.

Considerações Finais

Os versos que vimos apenas mostram como o tema do escultor e da estátua é retomado sob roupagem moderna ainda nos dias de hoje na cultura popular. De modo geral se pode dizer que produções modernas desde o advento do cinema são uma forma actualizada de repisar o mito ovidiano, bem como de reconfigurar os lugares-comuns da estátua dedálica, do fantasma (*eidolon*), da obra de arte amada, do autómato, através da pantomima teatral que anima as carnes inanes. Pode-se hoje falar de continuidade num tema que desde a Antiguidade fizera sucesso através de Ovídio, Luciano, Alcifronte e Aristéneto, que depois se repete nos autómatos de Descartes e Hoffmann e nas versões mais cândidas de Shakespeare e Rousseau. Referimos atrás que este percurso moderno não era exaustivo. Também o não foi a selecção de exemplos anteriores à versão de Ovídio.

É óbvio que este tópico merece ser bastante mais estudado nos moldes da cultura popular, desde as expressões mais literais da paixão pela estátua no cinema até aos beijos dados às esculturas nos videoclipes. Contamos fazê-lo no futuro.

Ainda interessantes são as sugestões de Pigmalionismo que podemos encontrar em várias cenas de filmes ao longo de toda a história do cinema, em que um jovem ou uma jovem são elogiados pela semelhança que mantêm com estátuas – pense-se na "écfrase invertida" a que Eça de Queirós soube deitar mão para várias vezes descrever a carnação ebúrnea de Maria Eduarda em *Os Maias* (1888). Pela nossa parte, atrás falámos do caso de Eunice e da avaliação ecfrástica de Petrónio ao seu corpo na superprodução *Quo Vadis*. É justamente por causa da semelhança de corpos belos humanos com corpos belos inanimados que oportunamente retomamos a advertência de Lícino a Hermotimo em atenção ao perigo da paixão por estátuas. Hoje como ontem o objecto de arte pode confundir-se com o ser humano e levar ao sentimento amoroso. Por isso, Ovídio pretendeu que a natureza suplantasse a arte, ao ponto de desejar a metamorfose da sua donzela. Mas hoje não é certo querermos mexer na obra amada, pois a experiência do escultor de Rousseau veio provar uma mudança de paradigma. Para satisfazer o amor que tinha por Galateia, o artista teve de se abandonar à donzela e sacrificar o amor que tinha a si próprio, prescindindo do palco de demiurgo. Não é uma decisão que caiba a qualquer um.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

Antologia Grega. Apêndice de Planudes. Livro XVI. 2017. Trad. Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Eurípides. 2009. *Alceste. Tragédias Vol. 1*. Trad. Nuno Simões Rodrigues. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Eurípides. 2015. *Helena*. Trad. Alessandra Cristina Jonas Neves Oliveira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Eurípides. 2014. *Ifigénia Entre os Tauros*. Trad. Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Filóstrato. 1809. *The Life of Apollonius of Tyana*. Trad. Edward Berwick. London: T. Payne, Pall Mall.

Hesíodo. 2014. *Trabalhos e Dias*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Homero. 2019. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal.

Luciano de Samósata. 2012. *Luciano II*. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Platão. 1990. *Lísis*. Trad. Francisco de Oliveira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Platão. 2003. *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bibliografia crítica

Associação Brasileira de Psiquiatria. 2013. *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. 5ª ed. São Paulo: Artmed Editora Ltda.

Bing, Peter, et Regina Höschele, ed. 2014. *Aristaenetus, Erotic Letters*. Atlanta: Society of Biblical Literature.

Brinkmann, Vinzenz. 2015. "The life of ancient statues." In *Defining beauty: the body in ancient Greek art*, Ian Jenkins (ed.), 30-9. Londres: The British Museum Press.

Diogo, Sílvia. 2022. "El Tableau Vivant huele a retrofuturismo. Les Enfants Terribles, Soñadores y 365 FRESH." *Retrofantástico. Perspectivas de un Pasado Imaginado*, Mario-Paul Martínez Fabre et al., 209-220. Alicante: Cinestesia.

———. 2023. "To agalma: Mirroring Galatea and Building B*tches in Music Videos". *Antiquity in Media Studies Annual Conference*. Link: https://www.academia.edu/109038330/Τοῦ_Ἄγαλμα_Mirroring_Galatea_and_building_b_tches_in_music_videos

Eça de Queirós, José. 2017. *Os Maias*. Porto: Porto Editora.

Eça de Queirós, José et Ramalho Ortigão. 2016. *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa: Livros do Brasil.

Funke, Melissa. 2023. "Epistolarity, Eroticism, and Agency: The Female Voice in Fictional Greek Love Letters". *Ancient Love Letters. Form, Themes, Approaches*, 223-36. Berlin: De Gruyter.

Goethe, Johann Wolfgang. 2016. *As Afinidades Electivas* (trad. Maria Assunção Pinto Correia). Lisboa: Bertrand Editora.

Grimal, Pierre. 1951. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Lisboa: Difel.

Hoffmann, E. T. A. 2016 [1816]. *The Sandman*. Londres: Penguin Classics.

———. 2007 [1816]. *The Nutcracker and Mouse King*. Londres: Penguin Classics.

Höschele, Regina. 2012. "From Hellas with Love: The Aesthetics of Imitation in Aristaenetus's Epistles". *Transactions of the American Philological Association*: 142-186.

Kang, Min Soo. 2011. *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.

———. 2017. "The mechanical daughter of René Descartes: the origin and history of an intellectual fable.", 633-60. *Modern Intellectual History* 14.

Muniz, Fernando. 2012. *A potência da aparência: um estado sobre o prazer e a sensação nos Diálogos de Platão.* Coimbra: Annablume, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Murray, Sarah. 2022. *Male Nudity in the Greek Iron Age. Representation and Ritual Context in the Aegean Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nielsen, Wendy. C. 2015. "Rosseau's Pygmalion and Automata in the Romantic Period". In *Romanticism, Rousseau, Switzerland. New Prospects*, 68-83. NY: Palgrave Macmillan.

Norris, Michael. 2000. *Greek Art. From prehistoric to classical*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art Press.

O'Sullivan, Patrick. 2000. "Satyr and Image in Aeschylus' Theoroi." *The Classical Quaterly* 50: 353-66.

Pollitt, Jerome. J. 1974. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. New Haven e Londres: Yale University Press.

Pulquério, Manuel de Oliveira. 1969-70. "O problema do sacrifício de Ifigénia no «Agamémnon» de Ésquilo." *Humanitas* 21-22: 365-377.

———. 1975-76. "A actuação dos deuses na «Helena» de Eurípides." *Humanitas* 27-28: 209-226.

Ribeiro Ferreira, José. 1983. *Hélade e Helenos. Génese e evolução de um conceito*. Coimbra: Publicações da Universidade de Coimbra.

———. 1992. *A Grécia Antiga*. Lisboa: Edições 70.

Ribeiro Ferreira, José et Rui Morais. 2008. *A Busca da Beleza. A arte e os artistas na Grécia Antiga. Vol. I. Arquitectura Grega*. Coimbra: Simões & Linhares Lda.

Rocha Pereira, Maria Helena da. 2016. *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira. Arte Antiga*. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Rodrigues, Nuno Simões. 2007. "A donzela de marfim. A agalmatofilia como representação estética na Antiguidade Clássica." *Artis* 6: 61-71.

Rosenmeyer, Patricia A. 2001. "(In-)Versions of Pygmalion. The Statue Talks Back". *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*, ed. André Lardinois,240-60. New Jersey: Princeton University Press.

Rousseau, Jean-Jacques. 1780-89. "Pygmalion, Scène Lyrique". *Collection Complète des Oeuvres*. Genève. 8. 4. Disponível no link: https://www.rousseauonline.ch/Text/pygmalion-scene-lyrique.php

Shakespeare, William. 1610-11. *O Conto de Inverno* (Trad. de Gastão Cruz, n. i. de Luís Miguel Cintra, 1994). Lisboa: Relógio D'Água.

Silva, Maria de Fátima Sousa e. 1985-86. "Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides". *Humanitas* 37-38: 9-86.

———. 2005. *Ésquilo, O Primeiro Dramaturgo Europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Stieber, Mary. 1994. "Aeschylus' Theoroi and Realism in Greek Art." *Transactions of the American Philological Association* 124: 85-119.

Stoichita, Victor. 2008. *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago: The University of Chicago Press.

———. 2011. *O Efeito Pigmalião. Para uma Antropologia Histórica dos Simulacros*. Lisboa: KKYM.

Winkler, John J. 2023. *Rehearsals of Manhood. Athenian Drama as Social Practice*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

PHAON FOREGROUNDED AND SAPPHO CHALLENGED:
An Erotic Teleology in Fifteen Poems of Michael Field[1]

Mayron Estefan Cantillo Lucuara
Universitat de València
Mayron.Cantillo@uv.es | https://orcid.org/0000-0002-1298-8496

proposta: *submission* 02/10/2024 | aceitação: *acceptance* 06/12/2024

Abstract: The figure of Phaon is practically ubiquitous in the long history of how Sappho has travelled through different literary cultures, whether ancient or modern. Although no direct fragment attributed to the Lesbian lyrist includes his name, the legendary romance between her as disdained lover and him as unreachable beloved has stood the test of time ever since the earliest accounts of their failed love story in fragments of fourth-century BC Attic comedies. This article chooses *Long Ago* – a late nineteenth-century volume of verse penned by Katharine Bradley and Edith Cooper under the joint pseudonym of Michael Field – as a compelling case that attests to the unfading prevalence of Sappho's tragic romance with Phaon. As will be shown in a series of close analyses of fifteen of its poems, *Long Ago* reads consistently as an erotic teleology in which Phaon plays different critical roles that guide, motivate, and dramatize Sappho's futile quest to possess him as her only compulsive *telos*.
Key-words: Phaon, Sappho, Michael Field, *Long Ago*, teleology, desire.

General Introduction

No direct fragment of Sappho addresses the figure of Phaon. The only source that attests to the existence of some songs of hers devoted to him is a short passage from Palaephatus' paradoxography *On Incredible Things*, commonly compiled as Sappho's Fragment 211 despite its actual status of testimony – with no direct reference to any lines or words of her own. The passage reads as follows:

1 This study has resulted from a six-month research period at the Unité Mixte de Recherche (8164) HALMA (Université de Lille), funded by the Generalitat Valenciana (CIBEST/2022/168). Special thanks are due to Dr Charles Delattre and the anonymous reviewers for their valuable suggestions and corrections.

> Τῷ Φάωνι βίος ἦν περὶ πλοῖον εἶναι καὶ θάλασσαν. πορθμὸς ἦν ἡ θάλασσα· | ἔγκλημα δὲ οὐδὲν παρ' οὐδενὸς ἐκομίζετο, ἐπεὶ καὶ μέτριος ἦν καὶ παρὰ τῶν ἐχόντων μόνον ἐδέχετο. θαῦμα ἦν τοῦ τρόπου παρὰ τοῖς Λεσβίοις. ἐπαινεῖ τὸν ἄνθρωπον ἡ θεός· Ἀφροδίτην λέγουσι τὴν θεόν· καὶ ὑποδῦσα θέαν ἀνθρώπου, γυναικὸς ἤδη γεγηρακυίας, τῷ Φάωνι διαλέγεται περὶ πλοῦ. ταχὺς ἦν ἐκεῖνος καὶ διακομίσαι καὶ μηδὲν ἀπαιτῆσαι. τί οὖν ἐπὶ τούτοις ἡ θεός; ἀμεῖψαί φασι τὸν ἄνθρωπον, καὶ ἀμείβεται νεότητι καὶ κάλλει τὸν γέροντα. οὗτος ὁ Φάων ἐστίν, ἐφ' ᾧ τὸν ἔρωτα αὐτῆς ἡ Σαπφὼ πολλάκις ἐμελοποίησεν.
>
> Phaon's life revolved round his boat and the sea or, rather, a strait. He met with no complaint from anyone, since he was a fair man and accepted money only from those who were rich. There was amazement among the Lesbians at his way of life. The goddess, by whom they mean Aphrodite, approved of this man, so she assumed the appearance of a mortal, an aged woman, and spoke with Phaon about a crossing. He quickly carried her over and asked for nothing. What did the goddess do then? They say she transformed the old man and repaid him with youth and beauty. This then is the Phaon about her love for whom Sappho often sang in her lyric poetry.[2]

This passage is rather significant in that it puts together what later authors will put asunder: the myth of Phaon's encounter with Aphrodite is immediately followed by a cursory, closing statement on his alleged presence in Sappho's songs. Curiously enough, it is this final reference to the Lesbian poet that has managed to stand the test of time at the expense of the more descriptive tale of Aphrodite's gifts bestowed upon the good-hearted boatman. Phaon's mythic fame becomes a mere byproduct of Sappho's grandeur. The story of his dealings with the goddess of love falls into a certain obscurity.

A few nuances are in order here. The decline of Phaon's story with Aphrodite does not entail that it does not have some sort of a tradition of its own. In the second half of the fifth century BC, Phaon seems to have become a popular theatrical character if judged by the title – with his very proper name – of three fragmentary comedies attributed to Plato Comicus (*PCG* VII frs. 188-189), Antiphanes (*PCG* II fr. 213) and Cratinus (*PCG* IV fr. 370), the last of whom deserves special consideration for his is the earliest account of the affair between

2 Palaeph. *De incred.* 48, trans. Campbell 1982, 193. It is worth noting that recent editors and translators of Sappho's fragments prefer to leave out these testimonies where her words are not actually quoted: see, in this regard, Rayor and Lardinois 2014, 150. For a detailed and updated commentary on this passage, see Neri 2021, 876-8.

Phaon and Aphrodite. Barrigón Fuentes spells out the major elements of this account, as well as its later reception:

> Cratino, en su comedia dedicada a Faón, mostraba a los atenienses a una Afrodita locamente enamorada de su protegido, al que ocultaba, como había hecho con Adonis, ἐν καλαῖς θριδακίναις. La peculiaridad del relato radica en la introducción del elemento vegetal, porque parece indicar que Faón corrió la misma suerte que Adonis, ya que al estar destinado a las lechugas, inevitablemente estaba condenado a la impotencia y a la muerte. De esta tradición se hacen eco autores de la época helenístico-imperial, como el historiador Marsias de Filipi, aunque cambia la lechuga por brotes de cebada y Eliano, en su intento de recoger ambas tradiciones del mito de Faón.[3]

The early popularity of Phaon's tragic romance with the goddess of love is further confirmed by an Attic red-figure calyx-krater displaying both lovers together with Eros, Athena, Ares, Prometheus, and some satyrs dancing. Beazley attributes it to the Group of Polygnotos and dates it between 440 and 430 BC.[4] In the fourth century, Phaon's celebrity continues to make itself noticed in comedies named after him – authored by Plato Comicus and Antiphanes, as formerly indicated – and in others under new titles such as *Sappho* and *The Leukadia*.[5] This latter group is mostly dated from the Middle and New Comedy periods, which means that on the myth of Phaon and Sappho's romance "no tenemos noticias con anterioridad al siglo IV a.C., siendo la *communis opinio* situar su origen en el seno de la comedia Media y Nueva."[6]

However, the one poet that retells and popularises the tragic love story between Phaon and Sappho, ushering in a major European tradition around this myth, is Ovid. He wrote an influential sequence of letters called the *Heroides*, "which became definitive for the legacy of Sappho."[7] In the fifteenth epistle, Ovid adopts the Lesbian poet's voice, turns it into an elegiac lament, and describes

3 Barrigón Fuentes 2003, 584.
4 Phaon, Aphrodite and Eros are also the red figures of another ceramic dated between 420 and 400 BC, attributed to the Meidias Painter, and preserved at the Italian *Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas*. For both pieces, see Beazley 1950, 310-22; 1963, 320-1.
5 *The Leukadia* is a fragmentary comedy authored by Menander and quoted by the geographer Strabo, whose testimony is "il primo a raccontare del celeberrimo salto della poetessa dalla rupe di Leucade, dal promontorio di Leucata su cui era un santuario apollineo" (Neri 2021, 876).
6 Barrigón Fuentes 2003, 584.
7 DuBois 2015, 107. For further studies on Ovid's letter XV, its authorial authenticity, and its connections with Sappho's fragments, see Rimell 1999; Ramírez 2009; Forero 2018.

dramatically how Phaon became an absent lover who once shared a brief romance with Sappho. They used to kiss and meet in the woods, and she would recite verses to him. Yet, he fled to Sicily in pursuit of other girls, leaving her agonising, dreaming constantly of him, abandoning her passion for poetry, and resolving to take her own life in the Leucadian waters. These Ovidian images of Sappho as a tragic heroine and Phaon as an indifferent, destructive lover are the ones "bequeathed to posterity, for many centuries the definitive, forlorn, love-struck and suicidal poet who has given up the love of women for an unrequited passion for a young man."[8]

Searching among the English authors who rewrite the Ovidian version of Sappho's romance with Phaon in different periods and genres, it is not difficult to make a sweeping chronological selection including John Lyly and his early modern play *Sappho and Phao* (1584), John Donne and his elegy "Sappho to Philaenis" (1633), William Bosworth and his *The Chast and Lost Lovers, Lively shadowed in the persons of Arcadius and Sepha* (1651), Alexander Radcliffe and his *Ovid's Travestie* (1681), Alexander Pope and his popular translation of Ovid's "Sappho to Phaon" (1707), Philip Freneau and his poem "The Monument of Phaon" (1770),[9] Mary Robinson and her forty-four sonnet sequence *Sappho and Phaon* (1796), John Nott and his *Sappho, after a Greek Romance* (1803),[10] Christina Rossetti and her "What Sappho Would Have Said Had Her Leap Cured Instead of Killing Her" (1846), Mary Catherine Hume and her "Sappho: A Poem" (1862), and Michael Field – joint pseudonym of Katharine Bradley and her niece Edith Cooper – and their sophisticated volume of verse *Long Ago* (1889).[11]

This selection only comprises appropriations of the Sappho and Phaon myth in English literature and comes to a halt at the end of the nineteenth century for two reasons: first, because the work chosen for close reading in these pages belongs to the English tradition of lyric poetry, and second, because it was in

8 DuBois 2015, 108.

9 Philip Morin Freneau (1752–1832) is an exceptional name here in the sense that, unlike the rest, he was not a British author, but an American poet and nationalist. However, his poem on Phaon constitutes a major example of the ferryman's popularity at the end of the eighteenth century.

10 Nott did not author this novel as an original piece: it is, in fact, an unacknowledged translation of Italian novelist Alessandro Verri's *Le Avventure di Saffo* (1780).

11 For complete studies on the reception and transmission of Sappho and the legends around her, see DeJean 1989; Jay and Lewis 1996; Greene 1996; Prins 1999; Reynolds 2001, 2003; Johnson 2007, 122-42.

the spring of 1889 that this same work saw the light of publication under the collaborative authorship of Katharine Bradley and Edith Cooper, jointly known as Michael Field.[12] In the present article, I propose to approach their fascinating *Long Ago* – a long collection of seventy poems directly inspired by Sappho's fragments – from an innovative perspective that shifts the common critical focus from the dominance of Sappho to the neglect of Phaon, whose roles and representations in the volume have not garnered sufficient scholarly interest to date.

Most critics have interpreted *Long Ago* in light of its sexual politics, as a model of late Victorian queer writing, a celebration of lesbian desire, and an ambivalent text characterised by "a category-defying mixture of sexual imagery."[13] The most prevailing critical narrative on this volume has thus underscored the significance of Sappho's sexual identity and the various manifestations of her homoeroticism without taking enough note of other aspects of her sexuality, particularly of her obsession with Phaon. For this reason, the present article seeks to purposefully read *Long Ago* in a way that makes the Lesbian ferryman take centre stage, analysing the poems where he is directly mentioned, showing the different roles he plays in them, and eventually proving that his presence/absence amounts to an important narrative and dramatic component that operates both as a story-making mechanism and as a key element in Sappho's erotic teleology – in her quest to bring her romantic ideals to fruition.

Introducing Phaon's Antithetical and Teleological Roles

Lillian Federman is one of the first critics of Michael Field's *Long Ago* to claim that the volume "gives little hint of any consciousness about the possibility of sexual expression between women; the emphasis in these poems, in fact, is on the heterosexual Phaon myth."[14] There is a certain degree of ambivalence or

12 For biographical accounts of Michael Field and studies of their diaries, see Sturgeon 1922; Donoghue 1998; Thain 2000; Dever 2022.
13 Thain 2007, 50. Other critics such as White (1996), Madden (2008, 69-107), Evangelista (2009, 93-124), and Cantillo-Lucuara (2018a) have followed this line of interpretation in rather similar directions.
14 Faderman 1981, 210.

paradox in this statement: it is true that *Long Ago* devotes many of its compositions to the failed romance between Sappho and Phaon as a primary narrative, and yet this does not mean that the presence of female homoeroticism is anecdotal or scarce. Numerous poems do show and celebrate different scenes of intimacy, close friendship, and intense desire between Sappho and other women going by the names of Atthis, Gorgo, Dica and Anactoria. Together, these feminine figures seem to form "a communal subjectivity that shares a life of beauty, empathy, intensity, freedom, and radical distance from the oppressive regime of matrimony."[15] Nonetheless, as pointed out before, most critics have preferred to focus on the representations of same-sex female desire, neglecting to offer an in-depth analysis of the equally significant narrative of Sappho's tragic love for Phaon.

Phaon can be traced and noticed throughout the entirety of *Long Ago*, revealing himself to be not a peripheral figure, but one endowed with a pivotal role and even a genuine singularity. His presence is quantitatively significant in the volume: his proper name appears seventeen times, distributed among fourteen different poems, and while other lyrics do not mention him directly, their themes and emotions allow the reader to evoke the implicit presence of the ferryman between the lines. For reasons of space and for the sake of avoiding overinterpretation of the poems where Phaon lacks an explicit textual presence, this paper aims to concentrate on those in which his name does receive a direct mention, namely, poems II, III, IV, V, XI, XIX, XXIV, XXXII, XL, LI, LXIV, LXV, LXVI, and LXVIII. An exception must be made, however, for poem VII to be included in this study: it makes no mention of Phaon's name, but it does offer quite a few hints and details that can only be associated with him.

The opening poem of *Long Ago* offers no traces of Phaon. Anonymous maids are the very first protagonists of the volume with their dances, garlands, kisses, scenes of youthful inebriation, and a whole atmosphere of exclusively feminine intimacy. The only male figure is "young Apollo" (l. 9), who used to instruct the women on the mysteries of love and kindle their rapturous moments of "deep pleasure" (l. 15). Judging from the tone and subject of this poem, all

15 Cantillo-Lucuara 2018a, 210.

readerly expectations of finding a new version of the Sappho and Phaon myth in *Long Ago* are clearly not met. The opening nostalgic scene of female comradery appears to suggest that henceforth the volume is to address not the famous Ovidian tragedy of Sappho's suicide, but her also famous passion for women.

However, contrary to all expectations, *Long Ago* devotes four consecutive lyrics to the Phaon myth immediately after the first scene of all-female rapture. Poems II, III, IV and V can be read together as the opening micro-narrative that sets the tone and ground for the effective appropriation of Sappho's romance with Phaon.[16] In the course of this fourfold narrative or chronicle, the ferryman already comes across as a fundamental figure that turns the romance into a dynamic and dramatic story while also embodying the very goal – or *telos* – that motivates Sappho's erotic actions, plans, and dreams. The final stanza of poem II (l(s). 1-12) names Phaon for the first time and introduces him as the one and only cause behind the insomnia and desperation of the lyrical speaker:

COME, dark-eyed Sleep, thou child of Night,
Give me thy dreams, thy lies;
Lead through the horny portal white
The pleasure day denies.

O bring the kiss I could not take
From lips that would not give;
Bring me the heart I could not break,
The bliss for which I live.

I care not if I slumber blest
By fond delusion; nay,
Put me on Phaon's lips to rest,
And cheat the cruel day![17]

16 The notion of appropriation is a cornerstone of reception theory, as well as a common practice in the transmission of all things Sapphic. The definition of the term underlying this study follows Hardwick's (2003) proposal of appropriation as "taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)" (9).

17 In *Long Ago*, nearly all poems are headed with epigraphs quoting Sapphic fragments in their original archaic Greek, extracted from Henry T. Wharton's popular edition and Theodor Bergk's *Poetae Lyrici Graeci*. Given that the present study focuses only on the representations of Phaon in Michael Field's volume, no consideration of the epigraphs will be taken. For close analyses of the importance of Sappho's own Greek within the textual architecture of *Long Ago*, see Prins 1999, 80-88; Evangelista 2013, 19-26; Cantillo-Lucuara 2018b, 189-92. For a line-by-line reading of this poem in particular, see Cantillo-Lucuara 2021a.

In these quatrains, Sappho portrays herself as a radical idealist that chooses to trade truth and reality for the dreams and lies inhabited by her absent beloved. She begs for a permanent form of oneiric existence in which her unreachable Phaon becomes tangible, breakable, and hence controllable. She alludes to the Homeric gates of dreams (l. 3) as if intimating that her romantic quest equates to an epic journey into the occult world of illusions and mysteries where the impossible – the conquest of Phaon – becomes eventually possible.[18] In this sense, Sappho's model of desire follows a logic of absolute power and domination: she reifies her beloved and reduces him to the stasis of an oneiric object with the ultimate aim of neutralising his painful absence.

Indeed, poem II represents Phaon in a negative light, as a synecdochical pair of reticent "lips" (l. 6), an unbreakable "heart" (l. 7), and a potential pray to Sappho's erotic fantasies. He falls victim to an imaginary yet excessive violence that entails his loss of identity and masculinity: he is not a full subject in his own right, but just a fragment or, at best, a couple of synecdoches and a troublesome figure that antagonises Sappho and deprives her of the "bliss for which I live" (l. 8). Nevertheless, it is this very antagonism between lover and beloved that triggers one of the central dramas that *Long Ago* chronicles throughout its pages. From poem II onwards, Phaon plays the part of the necessary opponent in Sappho's story of romantic conquest. He shares a similar role to "the cruel day" (l. 12) insofar as he personifies the harsh reality of lovelessness faced by Sappho – the unrealistic, self-deceiving dreamer. This antithetical role establishes Phaon as a narrative figure or a story-making device that endows *Long Ago* with an effective sense of cohesion and progression.

Poem III repeats the same structure as the previous lyric. Sappho describes the intensity of her passion for Phaon in the first stanzas, and it is in the closing lines that he reappears as a belated, emasculated figure yet again (l(s). 1-24):

OH, not the honey, nor the bee!
Yet who can drain the flowers
As I? Less mad, Persephone
Spoiled the Sicilian bowers

18 For the Homeric passage on dreams, see *Od.* 19.560-569.

Than I for scent and splendour rove
The rosy oleander grove,
Or lost in myrtle nook unveil
Thoughts that make Aphrodite pale.

Honey nor bee! the tingling quest
Must that too be denied?
Deep in thy bosom I would rest,
O golden blossom wide!
O poppy-wreath, O violet-crown,
I fling your fiery circlets down;
The joys o'er which bees murmur deep
Your Sappho's senses may not steep.

Honey! clear, soothing, nectarous, sweet,
Oh which my heart would feed,
Give me, O Love, the golden meat,
And stay my life's long greed—
The food in which the gods delight
That glistens tempting in my sight!
Phaon, thy lips withhold from me
The bliss of honey and of bee.[19]

The violence of dreams and lies that characterises Sappho's metaphysics of desire in poem II gives rise to what might be seen as her apiology of desire in poem III. The bee now becomes the astheticised symbol of the same erotic violence: it drains flowers, spoils leafy shelters, roves small woods, and continues "the tingling quest" (l. 9) in a frenzy that can only amount to Sappho's voracious desire – her "long greed" (l. 20). So intense is this desire that it surpasses Aphrodite's well-known sexual appetite (l. 8), and its object comes to be likened to the very "food in which the gods delight" (l. 21). Phaon thus plays a more critical role now: not only is he the cruel yet necessary antagonist in Sappho's amorous drama, but he also embodies the very *telos* of her quest – the ideal nectar of her apian attempts at erotic gratification. The cruelty attributed to him in poem II is replaced with a more favourable portrayal in which he grows "sweet" like honey (l. 17) and "tempting" like divine food (l. 22).

19 For a close reading of this poem, see Cantillo-Lucuara 2021b.

Sappho's pugnacious eroticism persists despite – or alongside – Phaon's new sweetness. After all, her final intention is to satiate her desire by consuming, draining and subjugating him. What poem III does reveal as a paradoxical dimension to her romantic radicalism is the divinisation of her beloved. Phaon is deified as "the golden meat" (l. 19) – an ambrosial meal that only the gods enjoy – and hence as an unattainable ideal, for "Sappho inevitably widens the barrier between her mundane self and the divine object of her desire with the detrimental result that her greed loses almost all prospects of finding assuagement in view of the divine remoteness her beloved has assumed."[20] Nonetheless, a cogent paradox occurs here: in spite of the widened distance between Sappho and Phaon, her quest remains permanently active with him as a divinised object. Her erotic teleology never exhausts or closes itself. As her impossible goal, Phaon guarantees the continuity of her apian search "for scent and splendour" (l. 5) – for him.

Poem IV (l(s). 1-12) adds three salient details to the opening fourfold narrative of Sappho's fixation with Phaon, namely, his original role as a ferryman, his explicit disdain, and more importantly, his characterisation as an ever-elusive goal:

WHERE with their boats the fishers land
Grew golden pulse along the sand;
It tangled Phaon's feet—away
He spurned the trails, and would not stay;
Its stems and yellow flowers in vain
Withheld him: can my arms detain
The fugitive? If that might be,
If I could win him from the sea,
Then subtly I would draw him down
'Mid the bright vetches; in a crown
My art should teach him to entwine
Their thievish rings, and keep him mine.[21]

While poems II and III introduce Phaon as a dramatic opponent in Sappho's love story and as the motivative *telos* of her quest, poem IV is the first to incorporate specific aspects of Phaon's identity as represented in the earliest versions of

20 Cantillo-Lucuara 2021b, 58.
21 For a close reading of this poem, see Cantillo-Lucuara 2021c.

the myth. He now appears in his original setting, by the shore, among boats and fishermen. As indicated earlier, Palaephatus depicts him as an honest ferryman who was blessed by Aphrodite with the gifts of youth and beauty for his generosity in transporting people across a strait for free if they were poor. Poem IV resituates Phaon in his ancient context, but he no longer retains any signs of magnanimity. In fact, his new behaviour is defined by the overt disdain he feels for Sappho: "He spurned the trails, and would not stay" (l. 4). This line constitutes the first explicit expression of why Sappho suffers in *Long Ago*. In poems II and III, the reasons for her misery are not clearly stated: although Phaon is certainly held responsible, nothing but a vague lament over his absence accounts for the suffering inflicted upon Sappho. It is in poem IV that the reader discovers that Phaon's absence is not a mere accident or an unexplained circumstance, but a deliberate choice. He rejects Sappho's love, leaves her on the shore, and takes to the sea.

The description of Phaon as a "fugitive" (l. 7) dramatises the whole narrative of Sappho's unrealistic conquest. It seems as though the more she tries to detain and entangle him, the farther away he flees, and hence the more inaccessible he becomes. However, she persists in contemplating the hypothetical scenario of trapping him against his will and exerting absolute possession over him: "My art should teach him to entwine / Their thievish rings, and keep him mine" (l(s). 11-12).[22] In this manner, the antithetical dynamic between Phaon's elusiveness and Sappho's ceaseless efforts to capture him makes up – and reinforces – one of the key plots of *Long Ago*.

The fourth piece of the micro-narrative that inserts and begins dramatising the Sappho and Phaon myth in Michael Field's volume is poem V (l(s). 1-20):

AS on the hills the shepherds tread
A hyacinth down, and withered
The purple flower
Is pressed to earth, and broken lies,
Its virgin stem no more to rise
In summer hour;

22 It is worth noting that Sappho seems to be portrayed here as a serpentine plant or even a snake, evoking the archetypal image of the serpent-woman and coming to resemble other mythological figures such as Medusa, Lilith or Melusina.

And death comes stealing with the dew
That yester evening brought anew
A fresher growth and fragrant grace,
Ere footsteps crushed the grassy place:

So underneath thy scorn and pride
My heart is bowed, and cannot hide
How it despairs.
O Phaon, weary is my pain;
The tears that from my eyelids rain
Ease not my cares;
My beauty droops and fades away,
Just as a trampled blossom's may.
Why must thou tread me into earth –
So dim in death, so bright at birth?

At first glance, the opening stanza appears to bear no connection to the previous themes of Sappho's distress and Phaon's disdain, for it describes a scene of eco-violence with some shepherds – intentionally or otherwise – crushing a hyacinth to death. However, the colon that closes the first stanza and gives way to the second serves a very effective purpose: it joins the two parts of poem V and suggests that they share a specular or simile-based set of meanings. The initial scene of destruction is no longer an incongruous story, but a compelling figurative account of Sappho's erotic tragedy. In retrospect, after reading the entire poem, the first stanza becomes the site of several dramatic correlations between Phaon and the shepherds as agents of destruction, between Sappho and the hyacinth as oppressed casualties, and more generally, between a past of "fresher growth and fragrant grace" (l. 9) before Phaon and a present of despair, darkness, and potential death for Sappho in the face of her beloved's "scorn and pride" (l. 11). The second stanza pushes the pathos of these correlative images to the limit with Phaon acting as the most vicious of oppressors – "Why must thou tread me into earth" (l. 19) – and Sappho unable to contain her despair, shedding a hyperbole of rain-like tears, and even losing her beauty. In this way, poems V manages to amplify and exacerbate the consistent and pathetic narrative of how the figure of Phaon animates one of *Long Ago*'s key storylines by playing the part

of Sappho's necessary antagonist while also embodying the furthest horizon of her erotic teleology.

Confronting, Justifying and Relieving Phaon's Contempt

After the culminative fifth poem comes another that interrupts the former narrative on Phaon and Sappho by introducing the figure of Erinna all of a sudden and celebrating her youth, beauty, and "sweet voice" (l. 13). However, the interruption lasts shortly and soon leads up to the return of Sappho's obsessive passion for Phaon in poem VII. As explained earlier, this poem is an exceptional case in the present study, for it deserves close reading despite the fact that, unlike the other lyrics under consideration here, it makes no reference to Phaon's name, and yet it does refer to him – beyond any doubt – as the only possible addressee of its apostrophes and imperatives (l(s). 1-24):

STIR not the shingle with thy boat,
It groans beneath the keel;
Still on the senseless waters float,
Until thy heart can feel;

Keep to Ægaean tracts of fair,
Invulnerable sea;
The land cries out in pain to bear
One who from love is free.

Yea, linger 'mid the barren foam,
Ungreeted, out of reach
Of those who watch the sailor home
On Mitylene's beach.

Oh, I forget that Love's own Queen
Is called the Ocean-born;
Forth from the wine-dark waves, first seen,
She sprang in grace forlorn:

Forget that once across the sea,
Thou, with thy swinging oar,

Did'st row the goddess mightily,
Careless of coin, to shore.

She gave thee beauty—love's delight
Would give thee. Sail away!
Learn from the natal waves her might,
Then joyous seek the bay.

Michael Field's Sappho makes use of new tropes in these six quatrains to redefine her despair and recast the image of her beloved. She now personifies the groaning of the "shingle" (l. 1) and the crying of the "land" (l. 7) while "the senseless waters" (l. 3) and the invulnerability of the sea come to portray Phaon. He imposes the weight of his cold-heartedness upon her – like his boat crushing the pebbles on the seashore. He remains "out of reach" (l. 10) and she has to come to terms with his disinterest in love. In the last three stanzas, she remembers his encounter with Aphrodite and finds a possible solution to his insensitivity. The story replicates exactly what Palaephatus narrates in the account often classified as Sappho's fragment 211: Phaon ferries the goddess of love in the shape of an old woman without expecting any compensation – "Careless of coin" (l. 20) –, and out of gratitude she bestows beauty upon him.

What makes the retelling of Phaon's divine encounter particularly significant is its double function: on the one hand, it allows the reader to readily identify the implicit presence of the ferryman without any mention of his name, and on the other, it serves Sappho as a well-grounded argument that she uses to encourage her beloved to grow more sensitive and responsive to her love. Her argument appears to follow this logic: given that Phaon has had direct contact with Aphrodite – "the Ocean-born" (l. 14) – and spends most of his time sailing the seas, he should keep on riding her "natal waves" (l. 23) in order to facilitate new encounters with her, benefit from her sovereign knowledge of love, and eventually open his own heart to Sappho. In this manner, poem VII makes a creative use of Phaon's story with Aphrodite: it becomes an argumentative instrument and a possible solution to Sappho's tragic problem with her beloved's cruel impassivity.

Nevertheless, it soon becomes clear that Phaon is not willing to learn anything from Aphrodite or reciprocate Sappho's affection. Poem XI, the fifth

to explicitly register his name, reveals how his contempt is so visible and unambiguous that he needs no words to voice it out. His gaze speaks volumes and causes Sappho's mood to undergo a turn from sheer bliss to unexpected anguish:

DREAMLESS from happy sleep I woke,
On me the piercing sunlight broke,
I drank the laughter of the breeze
Divine, O Cypris, from thy seas,
Then lithely in thick robe I sprang;
To me it seemed my body sang—

"Death is an evil." Phaon bent
Above his nets, magnificent.
"The wise immortals never die."
Phaon grew conscious I stood by;
And, oh! to bury in thy wave,
Lethe, one day, the glance he gave!

The scene poem XI pictures is plainly pathetic. Sappho starts a new day in a state of fresh joy. Her night seems to have banished all dreams – including those haunted by the figure of her beloved. She enjoys the sunlight and celebrates the breeze that originates in Aphrodite's seas. She dresses up effortlessly and evokes one of her own fragments with the tacit idea that life, as experienced during her delightful morning, should not be assaulted by the malice of death.[23] However, this pleasant scene does end up encountering what might be viewed as a form of symbolic death. Sappho catches sight of Phaon, sees him work by the seashore, and takes delight in his "magnificent" (l. 8) figure, but when he looks back at her, all she receives is a heart-rending glance that she only wishes to forget – to cast into Lethe, the mythological river of oblivion from which mortals drink after their death, leaving all their memories behind. In this sense, it is no exaggeration to say that in poem XI Phaon inflicts a symbolic death on Sappho with his gaze: at the beginning of the scene, she happily drinks "the laughter of the breeze" (l. 3) and envies the gods for their eternity, but after the assault of her beloved's

23 Poem XI integrates Sappho's fragment 137 (Wharton 1885, 144) in its seventh and nineth lines: "Death is evil; the Gods have so judged: had it been good, they would die."

contemptuous eyes, she seems to have a change of heart in favour of the waters of forgetfulness and mortality.

If poem XI situates Sappho in the context of a morning that fluctuates from delight to distress, poem XIX changes the setting and places her in the middle of a sleepless night. Her attitude towards Phaon changes, too. Instead of blaming him for her tragic plight, she makes veiled accusations against Hera, Artemis, and even death as the possible agents precluding her from conquering Phaon. Besides trying to find divine culprits, Sappho discloses a complex psychology of mixed emotions. She manifests her jealousy of Sterope for her luck in joining her lover Oenomaus in marriage after having abandoned her sisters. This jealousy is then followed in the third and fourth octaves by contradictory feelings that waver between defeatism and optimism. Sappho first urges Hades to reduce her to ashes and welcome her in his kingdom, but immediately afterwards she apostrophises the god of love and upholds Aphrodite's attributes as essential to life. At the end of poem XIX, she opts to repress her most self-detrimental thoughts – "the funeral moan" (l. 38) – despite both her loneliness and Phaon's persistent delay (l(s). 1-40):

WHEN longing on my couch I lay,
The moon shone clear above the bay,
And whether Heaven's queen,
With her dread power,
Did come me and my love between,
Whether in Dian's holy air he chilled,
I know not: the sweet hour
Is unfulfilled.

Athwart the grove the Pleiades
Beamed clear—a lovely cluster these.
I mused how it befell
That Sterope
Loved her Oenomaus so well
She flitted from her shining sisters' side,
And in obscurity
Became his bride.

O blessed, secret, shamed one!

Now e'en the Pleiades are gone;
Now is it full midnight:
Thus should I be
Hid in the tomb from all men's sight!
O Hades, take this heart, these limbs that yearn,
Yea, I will give them thee,
Ash for thine urn!

Bethink thee, love, time passes by,
A little while before we die
Is Aphrodite's own.
And what were life
Without the mystery of her zone,
Her rosy altars, and her heavenly fires,
Warm, to assuage the strife
Of vain desires?

The moon is gone, yet he delays,
The stars are set, but Sappho stays;
And can it be that death,
Jealous, hath sped
To suck from me my Phaon's balmy breath?
I stifle in my heart the funeral moan:
I do not weep the dead;
I lie alone.

Supplementing the general sense of these octaves is poem XXIV, which appropriates Sappho's hymn to Aphrodite (fragment 1) and inserts it into the previous narrative pattern of seeking to place the blame for her romantic loneliness on the gods themselves. On this occasion, it is Aphrodite that receives Sappho's accusations (l(s). 1-20):

WHY should I praise thee, blissful Aphrodite?
Wrong hast thou wrought
Thy Sappho, thy flower-weaving one, who brought
The fair, white goat, and poured the milky bowl,
Using thy mighty,
Malignant craft to baulk me of my goal;
Though all my days
And starless nights I crown thee with my lays:
Why should I praise,

Why should I praise thee, blissful Aphrodite?

Why should I praise thee, blissful Aphrodite?
Thou dost not guide,
Rather with conflict dire my mind divide;
For me the trembling boy grows honey-pale,
While for the mighty
Fervours of Phaon's breast, without avail,
My mad heart prays.
Win him, O Queen, who shunned to seek my gaze!
Then will I praise,
Then will I praise thee, blissful Aphrodite.[24]

Sappho questions her faith and indicts Aphrodite for impeding her "goal" (l. 6),[25] conflicting her mind, and keeping her unloved. It is true that other men have taken interest in her, but her "mad heart" (l. 17) is only set on the inaccessible Phaon. Implicit within Sappho's many rhetorical questions is the fact that she has renounced her devotion for Aphrodite and will only regain it on condition that the goddess makes Phaon love her in return. However, Sappho does not await Aphrodite's intervention passively. Such is her despair that she even comes to play the role of Cupid himself in hopes that she will be able to shoot mutual desire into Phaon. Poem XXXII portrays her in this frantic effort (l(s). 1-8):

NOT for revenge! —one shaft alone
From Sappho's hand, in ire, hath flown;
Love smote: the arrow from my heart
I drew, and bent the string
For Phaon's breast; he felt no smart,
With me remains the sting;
And I am weaponless, apart
From that too wildly wasted dart.

The arrow fails to ignite any passion in Phaon. He remains untouched by love and leaves Sappho in a state of utter powerlessness – "weaponless" (l. 7).

24 For a close reading of this poem and others addressing the figure of Aphrodite in *Long Ago*, see Cantillo-Lucuara 2018c.

25 It becomes clear here that Sappho objectifies Phaon, sees his as her most vital goal, and thus allows the reader to interpret her quest as a form of erotic teleology.

It comes as no surprise, then, that in the next poem where her beloved is mentioned – XL – Sappho invokes the Moirai, describes their role as impartial judges of fate, and shares with them her most pessimistic perplexities (l(s). 1-28):

SISTERS doom-weaving, dread,
Ye Moirai incorruptibly austere
From cradle to the bier,
By whom the goings of our life are led,

I strive not, nor complain,
And what ye will accomplish with no sigh.
For surely I should die
If my own guidance issued from my brain.

I know not what to do,
Divided is my mind 'twixt love and hate;
Perplexity so great
Can reach no end, and finds not its own clue.

Alcaeus trembles while
He runs dark fingers o'er the golden lyre;
His lifted eyes require
With looks of fervent pain my tardy smile.

On Mitylene's shore,
Coiling his nets about the lovely head,
Goes Phaon with free tread:
Remembering this, I hear the plaint no more.

And thus from all delight
My weary breast is severed day by day;
I find not any way
Of peace, until, O daughters of the night,

I think how, as ye sing,
All is decided: then my doubts grow still;
Your undiverted will
Concludes my wild suspense and wavering.[26]

26 For a close reading of this poem in dialogue with other ancient myths and figures appropriated in *Long Ago*, see Cantillo-Lucuara 2018c.

At this stage of her thwarted erotic teleology, Sappho shows a clearer awareness that her circumstances are not likely to change for the better. She adopts a stoic disposition and calmly assumes that her death can be a choice resulting "from my brain" (l. 8). She finds herself torn between "love and hate" (l. 10), incapable of reciprocating what Alcaeus feels for her,[27] vividly conscious of Phaon's disdainful freedom, and hence alien to "all delight" (l. 21). As an inevitable consequence of this emotional turmoil, Sappho realises that only the Moirai can put an end to her "wild suspense and wavering" (l. 28), which means that she must embrace death as the best and sole remedy for her torments. For this reason, she replaces Aphrodite with the Moirai in poem XL: a moment ago she beseeched the goddess of love to aid her in the conquest of her beloved, but now she calls upon the Fates to intervene and relieve her suffering with the balm of death.

(Furious) Optimism Renewed, Phaon Gone, Sappho Quenched

Towards the end of *Long Ago*, there are five more poems with Phaon's name among their lines. Common to all of them is a series of narrative turns or additions circling back around to previous themes with the significant difference that they now reach their most climactic points – their most dramatic forms. Poem LI can, indeed, be approached as a sequence of thematic recurrences that intersect in the same text and have their dramatic effects intensified (l(s). 1-40):

DEEP in my mirror's glossy plate
Sweet converse oft I had
With beauty's self, then turned, elate,
To make my lovers glad;
But now across the quivering glass
My lineaments shall never pass:

27 Michael Field introduces the figure of Alcaeus in poems XXIII, XXVIII, XXX and XL as an admirer and unreciprocated lover of Sappho. The actual relationship between the two lyric poets is a complex issue, as well as a source of all manner of biographical, mythological, and ideological discussions: see duBois 2015, 76-79; Rösler 2021, 65-76.

Let Aphrodite take the thing
My shadow is dishonouring.

Ah, fond and foolish, thou hast set
Aside the burnished gold,
But Phaon's eyes reflect thee yet
A woman somewhat old!
He watched thee come across the street
To-day in the clear summer heat;
And must he not perforce recall
How the sun limned thee on the wall?

I sigh—no sigh her bosom smote
Who waited 'mid the crowd
Impatient for his ferry-boat,
An aged woman bowed
And desolate, till Phaon saw,
Turned swiftly, and with tender awe
Rowed her across, his strength subdued
To service of decrepitude.

Beneath a beggar's sorry guise,
O laughter-loving Queen,
Thy servant still must recognise
A goddess—pace and mien.
He loved thee in thy fading hair,
He felt thee great in thy despair,
Thy wide, blue, clouded eyes to him
Were beautiful, though stained and dim.

Daughter of Cyprus, take the disk
That pride and folly feeds;
Like thee the glorious chance I risk,
And in time's tattered weeds,
Bearing of many a care the trace,
Trusting the poet's nameless grace,
Stand unabashed, serene, and dumb,
For Love to worship, if he come.

As in poem V, Sappho mourns the loss of her beauty once again, but this time she specifically attributes it to the fact that she has grown into a "woman

somewhat old" (l. 12). Her age becomes a source of concern and makes her think of Phaon's gaze as she did in poem XI. She now worries that he will take notice of her greater maturity and use it as an additional excuse to reaffirm his disdain. However, as if in a direct return to poem VII, Sappho soon recalls the myth of Phaon's encounter with Aphrodite and proves that old age was no impediment for the ferryman to transport the goddess, treat her with love, and obtain her blessings. In reusing this myth argumentatively, Sappho manages to make a case for renewing her romantic optimism: she wishes to take "the glorious chance" (l. 35), shows herself "unabashed" (l. 39), and trusts that her age will be no obstacle to love if Phaon ever gives in to her.

In the joint case of poems LXIV and LXV, which can be read as a twofold account with the same tone, Sappho picks up on the optimism shown in several former instances, but two major differences are introduced: on the one hand, she no longer turns to any deities for assistance in her amorous drama, and on the other, her attitude is no longer that of a supplicant or a plaintive lover. In poem LXIV, she relies not on the gods, but on the power of her very name and her poetic talent to win Phaon over by offering him immortal fame in return for his love (l(s). 1-24):

ABOVE a fisher's tomb
Were set his withy basket and his oar,
The tokens of his doom,
Of how in life his labour had been sore:
A father put them up above his son,
Meniscus over luckless Pelagon.

Phaon, thou dost consort
With the same breezes, and thy sails uncoil
At evening in the port
For midnight vigil and for perilous toil,
And, having set thy willow-plaited snare,
Forth on the open waters thou dost fare.

For wretched is thy lot,
And yet thou dost refuse my love, my fame,
Disdainful, heeding not
That thou could'st be immortal as my name;

My praises thy memorial would become,
When in the songless country I am dumb.

Instead, before thy grave
Unknown, a stranger may some pity feel,
Finding how near the wave
Thou sleepest underneath thine oar and weel,
Poor trophies of hard life: his steps gone by,
Beside the sea thou wilt forgotten lie.

Once again, Sappho grows hopeful for the possibility of having Phaon in love with her, but her new hopefulness is articulated in cogent arguments and even direct threats. Sappho devotes the first stanza to the story of how "luckless Pelagon" (l. 6), a man of the sea as his proper name indicates, lost his life as a result of his hazardous "labour" (l. 4) and ended up buried by his father with his equipment above his tomb. However, this is not just a fortuitous story or a mere poetic exercise, but a direct warning aimed at Phaon. He, too, may suffer the same fate as Pelagon, lose his life at sea, and end up in some grave, with his name erased from history, having left no legacy for posterity. What could nonetheless make all the difference between him and the luckless fisherman is Sappho's poetic power to turn her beloved into an immortal figure. If Phaon reciprocates her desire, she will use her poetry to praise and memorialise his name forever. If otherwise, he will "forgotten lie" (l. 24). In this manner, Sappho changes her strategy and approaches Phaon in a new spirit. He is no longer an object of conquest or capture through the medium of dreams, lies, or divine interference: rather, he is now regarded as a negotiator with whom Sappho wishes to reach a win-win deal, bringing him to barter his love for the poetic immortality of his name.

In poem LXV, Sappho's romantic optimism becomes more menacing. Her attitude betrays fury now – not lamentation or supplication. Her poetry seems to morph into a form or branch of rhetoric put at the service of a single goal: to persuade Phaon to accept and return her love at all costs. If a poem ago Sappho's persuasive argument amounted to an exchange of affection for eternal fame, now in poem LXV she resorts to a primordial myth as her new argumentative strategy to bend Phaon's will (l(s). 1-28):

PROMETHEUS fashioned man,
Then ruthful, pitying
His creature when the snowy storms began
To numb, the frost to harass and to cling,

Toward the sun's golden wheel
He clomb, and, as the blaze
Burned past, taught of Athene, sprang to steal
A scintillating fragment from the rays.

With wisdom-guided torch
Dipped in the heavenly flame
Back he returned to each unlighted porch,
And filled the homes with joy where'er he came.

Zeus marked the flickering brand,
And earthward bent to urge
Two countervailing evils through the land:
One was the fever with its fiery scourge;

One was Pandora's face,
Her smiles and luring feet—
"Woman," he said, "shall scorch man's petty race,
And fill his senses with insidious heat."

But, Phaon, tremble thou
Whom beauty cannot fire,
Who livest with no rage upon thy brow,
Unstricken by complaint or by desire.

Remember what thou art,
Think of the wrath above,
Scathless to stand is not a mortal's part:
O fool, accept the furious curse of love![28]

The reader may find the first five quatrains strange in that they seem to lack any coherence with regard to the narrative of Phaon's contempt. However, the final stanzas do establish the connection between Prometheus, Zeus, Pandora,

28 The version of the Prometheus myth that Michael Field reworks in this poem echoes what Henry T. Wharton (1885, 151) classifies as Sappho's fragment –testimony, in more accurate terms– 145, which is based upon a scholium on Virgil's *Eclogues*.

Sappho, and her beloved predicated upon a neat argument: in Sappho's view, it is just not possible or admissible for Phaon to break the pristine mythological chain that starts with Prometheus creating mortals and stealing the divine fire for them and continues with Zeus condemning them to bear the evils of fever and Pandora's "insidious heat" (l. 20). This chain of creation and condemnation extends to all mortals, including Phaon. He should thus embrace his mere mortality and grow receptive to Pandora's heat, now in the form of Sappho's erotic fire. His insensitivity – or "Scathless" attitude (l. 27) – is simply unnatural, inadequate, and opposed to men's mythological vulnerability to women's "smiles and luring feet" (l. 16). His lack of "rage" (l. 23) and "desire" (l. 24) should be resolved, as Sappho seems to suggest in poem LXV, with a bold acceptance of his "mortal's part" (l. 27) and an opening to "the furious curse of love" (l. 28). Phaon should be one more link in the mythological chain of creation and condemnation with Sappho as his punitive Pandora consuming him with desire – with "insidious heat" (l. 20).

In the final lyrics of *Long Ago*, Sappho loses her optimism for good, readopts the elegiac tone shown in her appeal to the Moirai (poem XL), and comes closer and closer to her suicidal ultimatum. In poem LXVI, upon discovering that Phaon has left Lesbos, she despairs, collapses, and turns her previous hopefulness into perverse rage (l(s). 1-40):

WE sat and chatted at our ease
Upon a wayside tomb,
When from a little grove of trees
Came Gorgo in her bloom:
Her head against my knee she prest,
And seemed to listen to the rest,
Then, looking up, said straight to me —
"Phaon is gone to Sicily."[29]

Scarcely her insult might I hear,
For little Atthis spoke—

29 The connections between Sappho, Phaon and the island of Sicily are explained by Henry Wharton (1885, 15), the editor of the volume read by Michael Field: "The tale runs that the importunate love of Sappho caused Phaon to flee to Sicily, whither she followed him. Ovid's Epistle, before mentioned, is the foundation for the greater part of the legend. The inscription on the Parian marbles also mentions a certain year in which 'Sappho sailed from Mitylene and fled to Sicily.' The chronicle, however, says nothing about Phaon, nor is any reason given for her exile."

"A gourd! The fruit-seller is near,
O Gorgo." And they broke
Away. I looked across the town;
Ere I could set the cushion down
At home, and sob out all my woe,
How very far I had to go!

Gone! Is he gone? Persephone,
Leave him not lips that kiss!
Swift! draw him earthward down to thee,
Where he may mourn and miss
The fluttering motion of his boat,
The joy of the free life afloat,
And stretch ungrasping hands to reach
Eunica's figure on the beach.

Ah fool, to think love's pain could leap
Through bloodless shadows cold!
I set the pillow down, and deep
In its striped, wrinkling fold
Pour out my rage; while he to-night
Leans, softly-cushioned for delight,
And, with the wine-cup in his hand,
Turns some gay singer to command.

Apollo, thou alone can'st bring
To Phaon's feeble breast
The fire unquenchable, the sting,
Love's agony, love's zest.
Thou need'st not curse him nor transform;
Give him the poet's heart of storm
To suffer as I suffer, thus
Abandoned, vengeful, covetous.

Phaon's departure has several dramatic implications: it constitutes an unexpected disruption in the course of events, interrupting Sappho's bucolic enjoyment with her maidens, surprising her while resting on a premonitory tomb, and making her feel the news imparted by Gorgo as a painful "insult" (l. 9). Tempted to buy fruit, her young companions leave her, too. Sappho finds herself all alone, too far from home, and seething with vindictive fury against Phaon.

She invokes the gods and wishes him dead, mutilated, joyless, missing his former life, stretching his hands to reach nothing, suffering like her, and enduring the same "agony" and "zest" (l. 36) as love-struck poets. Sappho's anger intensifies as she grows aware of the antithetical images of her in a state of devastation and her beloved in a parallel scenario of merriment with wine and music. By now, in bitter solitude and "vengeful" (l. 40), she has lost all hope.

The last numbered poem of Michael Field's volume gives the entire narrative of Sappho's futile desire for Phaon its most predictable and definitive denouement (l(s). 1-24):

THOU burnest us; thy torches' flashing spires,
Eros, we hail!
Thou burnest us, Immortal, but the fires
Thou kindlest fail:
We die,
And thine effulgent braziers pale.

Ah, Phaon, thou who hast abandoned me,
Thou who dost smile
To think deserted Lesbos rings with thee,
A little while
Gone by
There will be muteness in thine isle.

Even as a god who finds his temple-flame
Sunken, unfed,
Who, loving not the priestess, loves the fame
Bright altars spread,
Wilt sigh
To find thy lyric glory dead?

Or will Damophyla, the lovely-haired,
My music learn,
Singing how Sappho of thy love despaired,
Till thou dost burn,
While I,
Eros! am quenched within my urn?

Sappho ends up equating love with loss, desire with death, Eros with Thanatos. She knows from experience that the fire of love is fatal enough to reduce lovers to embers. With Phaon gone, Sappho sees the imminence of her own death as the only possible result of her failure in love. Her lyre will soon become silent. Her poetry will delight Lesbians no more. Their island will suffer her "muteness" (l. 12). Phaon's name will lose its "lyric glory" (l. 18) or, in the best of cases, Sappho's disciples will remember it in their songs as the fateful name of the beloved who led their mistress to her doom.[30] At all events, poem LXVIII heralds what the epilogic unnumbered lyric of *Long Ago* consummates: Sappho stands on the Leucadian cliff, speaks to Apollo, decides to relinquish her poetic vocation, and begs the god to transform her into a "dumb sea-bird with breast love-free" (l. 20). Sappho's death occurs and Michael Field's volume ends.

Concluding Remarks

From the close readings offered in this article it follows that the figure of Phaon plays a critical role in narrativising, dramatising, and leading Michael Field's *Long Ago* to its effective climax. Other critics have paid more attention to how the volume uses Sappho's original Greek, amplifies it into new textual lives, and revolves around queer women as the protagonists of these amplifications. Nonetheless, while there is no denying that female homoeroticism does find its most diverse, explicit and figurative expressions in several poems, the heteroerotic myth of Sappho's fatal desire for Phaon bulks large, too, and gives rise to a whole narrative continuum expanding consistently from poem II to the very last pieces of the volume.

In the course of the narrative he triggers, Phaon proves to be a productive story-making mechanism and a teleological figure that motivates Sappho's poetic ponderings, incites her most varied emotions, makes her romantic drama

30 The image of Sappho as a schoolmistress who teaches young girls and prepares them for their future marital life is a fertile theory posited by German classicists and followed by other critics and editors such as Henry Wharton, who seems to have influenced, in turn, the way Michael Field approaches Sappho, as the closing stanza of poem LXVIII shows. For a detailed study of this portrayal of Sappho, see Parker 1993.

progress in different directions, introduces unexpected changes at crucial points, and more importantly, contributes to shaping *Long Ago* as a new textual afterlife of Sappho in which her beloved acts as the ultimate *telos* of nearly every prayer, every supplication, every argument, every mythical retelling, and every Homeric dream. In more accurate terms, Phaon could be said to play a variety of roles: he is a necessary opponent, a permanent source of distress, a potential prisoner within Sappho's oneiric idealism, a nectarous flower refusing to be drained, a synecdochical pair of lips never kissed, a reticent heart impossible to break, a hostile gaze, an impenetrable dartboard, an unlikely negotiator, an unfeeling mortal in denial of his human vulnerability, and eventually a fateful lost cause.

In view of such a miscellany of roles ascribed to Phaon, it is a foregone conclusion that his presence – mostly articulated as a haunting absence – gives *Long Ago* many of its most salient merits as a sophisticated volume of verse: narrative dynamism, teleological structure, thematic consistency, psychological dramatism, diversity of lyricised emotions, mythological complexity, erotic tension, and even argumentative dexterity.

BIBLIOGRAPHY

Barrigón Fuentes, María del Carmen. 2003. "Faón, Afrodita y la isla de Lesbos: historia de un mito." In *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*. Ed. Jesús María Nieto Ibáñez, 581–90. León: Universidad de León.

Beazley, John. 1950. "Some Inscriptions on Vases: V." *American Journal of Archaeology* 54 (4): 310-22.

———. 1963. *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford: Oxford University Press.

Bergk, Theodor. 1882. *Poetae lyrici Graeci. Editionis quartae vol. III poetas melicos continens*. Leipzig.

Campbell, David A. 1982. *Greek Lyric I. Sappho. Alcaeus*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Cantillo-Lucuara, Mayron E. 2018a. "Michael Field's Sapphism: An Ontology of the Feminine in *Long Ago* (1889)." *Lectora. Revista de Dones i Textualitat* 24: 205-22.

———. 2018b. "Michael Field's *Long Ago* (1889) as a Paradigm of Intertextual Theory: From Strangeness to Metaxology." *Cuadernos de Investigación Filológica* 44: 185-210.

———. 2018c. "Michael Field's *Long Ago* (1889): A Transcendental Mythopoesis of Desire and Death". *ES Review. Spanish Journal of English Studies* 39: 69-96.

———. 2021a. "'Come, Dark-eyed Sleep': Michael Field and the Performance of the Lyric as a Radical Fantasy." *Alicante Journal of English Studies* 35: 43-58.

———. 2021b. "Sappho, Hegel and Michael Field: Paradox and Desire in Lyric III." *Philologica Canariensia* 27: 49-63.

———. 2021c. "Sappho in Lyric IV: Michael Field's Spatial Poetics of Desire and Defeat". *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 63: 95-109.

DeJean, Jean. 1989. *Fictions of Sappho, 1546-1937*. Chicago: University of Chicago Press.

Dever, Carolyn. 2022. *Chains of Love and Beauty. The Diary of Michael Field*. Princeton: Princeton University Press.

Donoghue, Emma. 1998. *We are Michael Field*. London: Absolute Press.

DuBois, Page. 2015. *Sappho*. London: I. B. Tauris.

Evangelista, Stefano. 2009. *British Aestheticism and the Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

———. 2013. "Greek Textual Archaeology and Erotic Epigraphy in Simeon Solomon and Michael Field." *Cahiers victoriens et édouardiens* 78.

Faderman, Lillian. 1981. *Surpassing the Love of Men*. London: Junction Books.

Field, Michael. 1889. *Long Ago*. London: George Bell and Sons.

Forero Álvarez, Ronald. 2018. "La influencia de la etopeya y la suasoria en la *Heroida* XV: una una mirada desde el novísimo papiro de Safo (P.GC. inv. 105 + P.Sapph. Obbink)." *Synthesis* 25 (1).

Greene, Ellen (ed.). 1996. *Re-Reading Sappho: Reception and Transmission*. California: University of California Press.

Hardwick, Lorna. 2003. *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jay, Peter, et Caroline Lewis. 1996. *Sappho through English Poetry*. London: Anvil Press Poetry.

Johnson, Margaret. 2007. *Sappho*. London: Bloomsbury Publishing.

López, Marta Sofia. 2012. *Ginealogías sáficas. De Katherine Philips a Jeanette Winterson*. Bern: Peter Lang.

Madden, Ed. 2008. *Tiresian Poetics: Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Neri, Camillo. 2021. *Saffo - Testimonianze e Frammenti. Introduzione, Testo Critico, Traduzione e Commento*. Berlin: De Gruyter.

Parker, Holt N. 1993. "Sappho Schoolmistress." *Transactions of the American Philological Association* 123: 309-51.

Prins, Yopie. 1999. *Victorian Sappho*. Princeton: Princeton University Press.

Ramírez de Verger, Antonio. "La carta de Safo a Faón de Ovidio ('Her.' XV)." *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica* 77 (2): 187-222.

Rayor, Diane J, et A. P. Lardinois. 2014. *Sappho: A New Translation of the Complete Works*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reynolds, Margaret. 2001. *The Sappho Companion*. London: Vintage.

———. 2003. *The Sappho History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Rimell, Vicky. 1999. "Epistolary Fictions: Authorial Identity in 'Heroides' 15." *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, no. 45: 109-35.

Rösler, Wolfgang. 2021. "Sappho and Alcaeus." In *The Cambridge Companion to Sappho*. Eds. Patrick Finglass et Adrian Kelly, 65–76. Cambridge: Cambridge University Press.

Sturgeon, Mary. 1922. *Michael Field*. London: George G. Harrap & Co.

Thain, Marion. 2000. *Michael Field and Poetic Identity. With a Biography*. London: Eighteen Nineties Society.

———. 2007. *'Michael Field': Poetry, Aestheticism and the Fin de Siècle*. Cambridge University Press.

White, Chris. 1996. "Flesh and Roses: Michael Field's Metaphors of Pleasure and Desire." Women's Writing 3 (1):47-62.

Wharton, Henry T. 1885. *Sappho: Memoir, Text, Selected Renderings and a Literal Translation*. London: John Lane Company.

CLEÓPATRA COMO REFLEXO DA FIGURA FEMININA NA CULTURA *POP*

CLEOPATRA A "REFLECTION" OF THE WOMEN IN POP CULTURE

Rafael Sousa Claro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
rclaro@campus.ul.pt | https://orcid.org/0000-0002-4757-3629

proposta: *submission* 09/09/2022 | aceitação: *acceptance* 19/10/2023

Resumo: Este artigo pretende abordar a figura de Cleópatra na cultura popular contemporânea, tendo por base as fontes greco-romanas. Estabelece-se também um paralelo entre a tragédia de Shakespeare e as produções cinematográficas dos séculos XX e XXI, demonstrando a sua importância para a construção da figura de Cleópatra.
Palavras-chave: Cleópatra, Cinema, Shakespeare, Egito, Ptolomeu

Abstract: This paper is an interpretation of Cleopatra's presence in contemporary pop culture, based on ancient Greek and Roman sources. Also, it draws a parallel between Shakespeare's tragedies and 20th and 21th century cinematographic production, demonstrating this author's influence on the construction of the contemporary perception of Cleopatra.
Key-words: Cleopatra, Cinema, Shakespeare, Egypt, Ptolemy

Introdução

Como assinala Cid López, estudar Cleópatra é, sobretudo, pôr em perspetiva as relações sociais entre Ocidente e Oriente, entre a civilização e a barbárie, entre homens e mulheres: "En definitiva, si tanto interesa conocer a Cleopatra, es porque a través de las leyendas sobre la soberana egipcia, podemos aprender sobre el cruce de culturas entre Oriente y Occidente, sobre la civilización y la barbarie, lo masculino y lo femenino".[1] Esta ideia serve de mote à nossa pesquisa que, tendo como base um *medium* específico, o Cinema, pretende estabelecer um

1 Cid López 2012, 155.

elo entre as representações passadas e presentes da rainha egípcia, a influência das primeiras nas segundas e a sua transição para a *pop culture*.[2]

Focar-nos-emos principalmente nas películas biográficas de Cleópatra, deixando de lado as que recriam de certa maneira a tragédia *António e Cleópatra,* de William Shakespeare, ou *César e Cleópatra,* de Bernard Shaw. Optou-se por uma análise detalhada do filme de 1917, *Cleopatra,* de J. Edwards Gordon, por considerarmos ser a primeira produção a investir na figura da diva, como forma de *marketing* para a sua divulgação, sendo também um dos primeiros momentos em que tanto a atriz como a personagem têm uma função premeditada de vender um estilo de vida idealizado sobre a mulher na sociedade estadunidense. Com efeito, as películas aqui apresentadas seguem um critério simples: trata-se, no nosso entender, daquelas que melhor retratam Cleópatra como um agente político no feminino.[3]

Por esse motivo, dividimos o artigo em duas partes que refletem modos de estar e pressupostos ideológicos bastante antagónicos entre si. Num primeiro momento, analisaremos as "principais" películas do século XX,[4] como denota Daugherty,[5] em que a atenção dedicada à construção da diva hollywoodesca é o principal destaque e interesse do público, seja através dos mecanismos de *marketing* como de *merchandising,*[6] resultando em formas de estar sociais idealizadas.

No século XXI a abordagem subjetiva e a desconstrução da personagem, *topos* fundamental do cinema de autor[7] abre a possibilidade a novas abordagens sobre a rainha egípcia, nomeadamente no reforço da figura da *femme fatale*, a sua "racialização" por um lado, mas por outro a construção da nova mulher: astuta, inteligente, independente.[8]

No segmento seguinte será feita uma análise cronológica e uma contextualização histórica das representações "cleopátricas" no cinema. Tal como foi dito anteriormente, este artigo irá incidir sobre a posição social da mulher e como esta

2 Daugherty 2023, 10–26; Richards 2008, 1-23.
3 O presente estudo segue a lista de películas proposta por Wenzel (apud Daugherty 2022, 219-21).
4 Ver Anexo 1.
5 Daugherty (2023, 10) menciona a "trilogia de Cleópatra", referindo essencialmente as películas de Theda Bara, Claudette Colbert e Elizabeth Taylor.
6 Belton 2013, 87–108.
7 Belton 2013, 387-21.
8 Ver Anexo 2.

é percecionada pelo mundo masculino, tendo em conta que muitos dos mitos que circularam e circulam atualmente sobre a figura feminina partiram de uma lente enviesada, concebida por sociedades tendencialmente patriarcais..

A criação do mito e a despersonalização do *ethos* através do cinema

Na visão atual, as representações criadas em torno de Cleópatra foram-se afastando da pessoa real e transformaram-na numa personagem idealizada. Essa idealização denuncia as aspirações sociais sobre o lugar da mulher na sociedade, bem como a sua imagem sexualizada, sedutora e "destruidora de corações", tal como durante muito tempo foi percecionada pelo "mundo masculino".[9] Até muito recentemente, esse androcentrismo era a perceção universal nos meios artísticos, que passavam essa propaganda ideológica sobre a mulher aos meios sociais. É também de referir que só a partir do século XX é que as mulheres começaram a ganhar destaque nestes meios, até aí essencialmente dominado por homens. Nesse sentido, o mundo transmitido artisticamente correspondia forçosamente a uma visão masculina e não feminina. Pelo menos, nos meios oficiais. Esta problemática, apesar de pertinente, é tema para toda uma outra reflexão, dada a sua complexidade e extensão, pelo que, neste ensaio, apenas a refiro como uma explicação para a "objetificação" de Cleópatra, que também se pode estender à mulher real ou imaginária que, ao longo do tempo, foi tratada desta forma nos diversos meios e ambientes sociais.

Como resume Hughes-Hallett, a Cleópatra são-lhe impostos todos os "pré-conceitos" possíveis para a criação de um ícone que personifica todos os aspetos da relação entre homens e mulheres:

> She is 'the wickedest woman in history'; she is a pattern of female virtue. She is a sexual glutton; she is a true and tender lover who died for her man. She is a royal princess whose courage is proof of her nobility; she is an untrustworthy foreigner whose lasciviousness and cunning are typical of her race. She is a public benefactor, builder of aqueducts and

9 Ormrod 2021, 1–30.

> lighthouses; she is a selfish tyrant who tortures slaves for her entertainment. She is as playful as a child; she is as old as sin.[10]

No cinema, as representações de Cleópatra não distam muito do que foi apresentado por Shakespeare, que por sua vez foi inspirado em Plutarco. Desse modo, a ideologia e a linguagem predominantes no cinema baseiam-se sobretudo na propaganda augustana. Ainda assim, há que ter em conta o modo como os diferentes debates sociais foram moldando a figura de Cleópatra VII, adaptando-se assim aos movimentos feministas e ideologias de género, bem como às problemáticas pós-coloniais.[11]

Não podendo abarcar todas as representações cinematográficas da rainha do Egipto, resolvemos discutir apenas as produções norte-americanas em que Cleópatra é apresentada como a única protagonista. Ou seja, *Cleopatra* (1963)[12] e não *Cesar and Cleopatra* (1945).[13] Esta escolha tem como intuito perceber e demonstrar que, de facto, mesmo sendo películas centradas em Cleópatra, a presença quase omnipresente de contrapartes masculinas como Marco António, Júlio César ou Pharon, servindo como agentes ativos da história, seja no plano político ou afetivo, retiram à personagem central qualquer participação ativa no enredo.[14] Explorou-se também a importância dada às atrizes principais através dos mecanismos de *marketing* hollywoodescos, sendo que o primeiro grande filme a recorrer a este tipo de solução é o filme de 1917. Para a sua divulgação, Theodosia Goodman, uma norte-americana de Cincinnati, foi apresentada publicamente como Theda Bara, uma mulher exótica e apaixonante do próximo-oriente.[15]

A escolha de uma nacionalidade judia para Theda Bara está relacionada com dois fatores sociais da época: as chamadas *Showgirls,* que personificavam a mulher ideal, exótica e, sobretudo, exploravam a ideia do corpo sexualizado. Como refere Ormrod a propósito da personagem Mulher-Maravilha:

---

10 Hughes-Hallett (1990, 1) apresenta logo na introdução os diferentes "pré-requisitos" que a personagem Cleópatra VII incorpora na atualidade e sem os quais não existe, pelo menos até agora, um reconhecimento por parte do público.
11 Cid López (2015, 25–49) reflete sobre o avanço das investigações históricas na problematização das representações femininas.
12 Ver anexo 1.
13 Idem.
14 Wyke 2007, 246-66.
15 Golden 1998, 25–44.

> Together, many of the discourses surrounding Wonder Woman's body in this era form parallels with the showgirl body of the early twentieth century which epitomized the ideal body of the American woman. This ideal body articulated ideas about women and ethnicities. Wonder Woman's body shows its inspiration to the showgirl idealized body model in three ways: through her ethnicity, through her agency in public spaces and through the fetishized body.[16]

Deste modo, ser-lhe-iam adicionados traços orientalistas e exóticos que preenchiam o imaginário masculino, pelo menos desde a tradução francesa da obra *As mil e uma noites*.[17] Já no panorama popular é com o aparecimento do cinema que se permite a um público mais vasto o acesso à *high culture*, tal como é argumentado por Richards.[18] Se, numa primeira fase, o cinema é uma adaptação *ipsis uerbis* do teatro, isto é, uma gravação da adaptação dramática, permitindo assim uma maior disseminação das peças teatrais e de baixo orçamento, como a película de 1912 baseada sobretudo nas obras de Sardou, Haggard e Shaw, a sua função circunscreve-se a uma maior equidade na transmissão cultural, aproximando as massas da *high culture*. E, neste caso, as películas americanas e italianas da primeira década do século XX[19] destacam-se pela introdução da figura de Cleópatra no imaginário popular.[20]

Na primeira grande produção que pretende dar uma maior importância à *diva*, o filme *Cleopatra,* do ano de 1917,[21] Theda Bara, o *alter ego* de origem judaica de Theodosia Goodman, é a primeira a dar uma tonalidade *vamp*[22] à personagem. O filme tem realização de James Gordon Edwards e nele introduz-se uma filosofia neoegípcia, que estava na moda, através de tendências das chamadas *Arte Nova*

16 Ormrod 2021, 32.
17 Maia (2017, 28–36) refere a problemática tradução de Antoine Galland como um exemplo de adaptação textual à mundivisão da época sobre as sociedades do Próximo Oriente, considerando-o como uma primeira forma de orientalismo que depois influencia as peças dramáticas sobre Cleópatra.
18 Richards 2008, 1–23.
19 As duas produções dos inícios do século XX, são *Cleopatra* (1912) protagonizada por Helen Gardner, Pearl Sindelar e Miss Fielding, escrita por Victorien Sardou e dirigida por Charles L. Gaskill, e *Marc'Antonio e Cleopatra* (1913), uma produção italiana, com Gianna Terribili-Gonzales, Amleto Novelli e Ignazio Lupi. Esta última longa-metragem tem como inspiração as obras dos dramaturgos William Shakespeare e Pietro Cossa, sendo dirigida por Enrico Guazzoni.
20 "Cleopatra had always been popular in nineteenth-century productions of Shakespeare and various opera, but with this film she actually became known to a popular as well as an elite audience" (Daugherty 2023, 26–32).
21 Wyke (2007, 266) refere o destaque dado à vida pública e privada da atriz como forma deliberada de *marketing* cinematográfico.
22 Paglia (1994, 13–14) sintetiza o conceito de *vamp* na cultura popular. Já Wyke (2007, 266–78) explica a relevância de Theda Bara na cristalização de Cleópatra enquanto *vamp*. Ver também: Wyke et Montserrat 2011, 178–81;

e a *Art Déco*, que se vieram a acentuar poucos anos depois, no âmbito da "febre" egiptófila suscitada pela descoberta do túmulo de Tutankhamon por Howard Carter. O filme de Edwards é também baseado em novelas e cenários oitocentistas de autores como Théophile Gautier e H. Rider Haggard.[23] Infelizmente, não existe qualquer cópia desta produção, somente algumas fotografias que nos permitem observar a caracterização das personagens e os cenários.

É importante notar que, na primeira metade do século XX, existiam duas ideias em confronto, ambas definidoras dos comportamentos sociais. Nesse sentido, a "independência" feminina face ao poder masculino começava a ganhar força, devido às novas dinâmicas sociais criadas pela Grande Guerra. E, neste contexto, a *vamp* desenvolve-se como uma rutura na sociedade no que toca à dependência feminina face ao poder masculino:

> Theodosia Goodman was to star in almost forty of their films from 1915 to 1919, largely in the role of a modern "vamp" or homebreaker who takes pleasure in ruthlessly seducing men, and abandons them, once drained of their fortunes and their will to live, and she was placed under contract both to play and seemingly be the part.[24]

Este seria o espírito da primeira metade do século XX, em que a projeção cultural estadunidense se ia afirmando, ao mesmo tempo que duas ideologias políticas entravam em confronto: por um lado o tradicional absolutismo baseado no poder divino do governante; por outro, a ascensão do demoliberalismo que pretendia "democratizar" as sociedades. Devido a estes dois ideais antagónicos, o homem e a mulher sofrem também uma remodelação na sua coexistência. Nesse sentido, as sociedades absolutistas veem a mulher como um ponto fulcral da casa, enquanto os demoliberalistas desconfiam da sua independência, o que leva a que esta seja retratada como um "vampiro" que suga a vitalidade masculina e que é difícil de dominar. Assim sendo, a mudança de paradigma reflete-se na atitude do homem que se vê agora como uma presa, nas mãos de um "caçador" feminino. Algo que é desencadeado pelo movimento das Sufragistas que pediam

23 Rodrigues 2010, 197- 229.
24 Wyke et Montserrat 2011, 178.

por uma maior autonomização e igualdade de participação na vida comunitária face ao homem.

Na imagem criada em torno de Theda Bara é também importante referir a sua faceta orientalista (não nos podemos esquecer que Oriente era entendido como feminino e passivo, sujeito ao domínio de um Ocidente masculino e ativo). Não só de metáforas de poder se constrói esta imagem de Cleópatra, mas também através do guarda roupa sugestivo que irá ser reutilizado e reinventado nas produções seguintes, sendo o mais paradigmático o famoso soutien-cobra, adornado com metais preciosos. Incorporado no *dècór* da atriz, o soutien-cobra é referido por Daugherty como um símbolo orientalista que liga a *vamp*, a mulher, a cobra e o exotismo, personificando o caos face à ordem.[25]

Como é pensado por MacDonald, a roupa é também uma forma de expressão do feminino, importante para a identificação do *ego* e para se poder afirmar na sociedade:

> Adornment of the body is an issue that blurs the borderline between representation and practice. In deciding whether to die or not, whether to wear make-up or not, how to dress, how to style their hair, women are actively participating in a system of meaning-creation that also invites their response in magazines, advertisements and other media forms. Is it this investment in appearance as a key identity marker that makes representation of the body a particularly crucial area for defining or redefining feminity. Distinguishing virgins from whores, mother from sexual beings, "feminine" women from "feminists", or, more banally, the beautiful and valued from the ugly and devalued, the body requires us to work at fashioning our own identity, and to practice as well as respond to signification. It is this duality of the body and appearance that makes them an appropriate place to end this book.[26]

Seguindo a mesma linha de raciocínio, a criação do *alter ego* Theda Bara representa uma adaptação do orientalismo e dos seus preceitos a Cleópatra, desde a roupa à maquilhagem, ao local de nascimento, refletindo as dinâmicas, anseios e fantasias da relação Ocidente-Oriente. Como refere Said, o orientalismo é na sua essência paternalista,[27] estabelecendo uma relação de subordinado e subordinante, em que as dinâmicas internas e as tradições do segundo se refletem na

25 Gregory N. Daugherty 2013, 183–94.
26 MacDonald 1995, 192.
27 Said 1978, 31–49.

caraterização do primeiro. Assim, a mulher é o paradigma de beleza, exotismo e fraqueza do Oriente.[28]

Em 1934, foi realizado o primeiro filme sonoro sobre Cleópatra, pela mão do famoso realizador norte-americano Cecil B. DeMile. Para a apresentação do filme, DeMile afirmou que o argumento se fazia a si mesmo e que a vida de Cleópatra era mais fascinante do que qualquer obra de ficção. Desse modo, o filme não precisaria de muita adaptação e acabou por ser descrito como o mais fácil de realizar em toda a sua carreira.

Como uma boa campanha de *marketing*, tão característica da indústria norte-americana, a frase de Cecil B. DeMille constitui sem dúvida uma boa tirada. Mas havia muito que a vida de Cleópatra era mais ficcionada do que factual. Eventualmente, desde Vergílio e Plutarco, passando por Shakespear e pelos realizadores contemporâneos, a criação ou recriação da vida da rainha, é por vezes mais romanceada do que historiográfica.[29]

Plutarco é a fonte mais completa que chegou até aos dias de hoje sobre a rainha do Egito. Apesar de não a tratar diretamente, na *Vida de César* e na *Vida de António*, o autor aborda a relação dos dois romanos com a soberana egípcia. É importante referir que, na Antiguidade, uma biografia exclusiva sobre Cleópatra não seria considerada um tema autónomo. Com efeito, não nos chegou nenhum texto desse tipo escrito por um autor antigo. Nesse sentido, Cleópatra é sempre relegada para segundo plano na historiografia e, no caso de Plutarco, é usada como contramedida dos valores que o autor quer demonstrar como eticamente certos e superiores.[30]

Rodrigues também afirma que, em Plutarco, Cleópatra emerge como a personificação dos valores que seriam atribuídos pelo mundo romano à própria cidade de Alexandria e, por extensão, ao Oriente, entendido como um local vicioso e moralmente corrompido, ao contrário de Roma, pelo menos na perspetiva de Plutarco, que, não sendo romano de nascença, escreve num contexto imperial.[31]

---

28 Wagner-Hasel 2020, 200–10.
29 Hughes-Hallett (1990, 2) conclui que as diferentes interpretações de Cleópatra são apenas espelhos da sociedade de cada época, referindo Oscar Wilde: "Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter."
30 Rodrigues 2010, 199–228.
31 Rodrigues 2018, 62–73.

Ao descrever a vida de Marco António como moralmente decadente, Plutarco está a contrapor a vida deste general aos próprios valores Romanos. Assim sendo, a vida de Marco António é desenhada com a sua própria *hybris,* que desembocará no amor trágico que este nutre por Cleópatra. Este é um *topos* familiar à tragédia grega, adaptado por Plutarco com um sentido pedagógico e propagandístico. O objetivo é concluir que, por mais virtuoso que o ser humano seja, ao relacionar-se com um ambiente vicioso, este acaba por corrompê-lo. Esta é, em suma, a caracterização de Cleópatra na vida de Marco António, acrescentando-se ainda a perspetiva do vencedor em relação ao derrotado. No fundo, dá-se uma explicação tendenciosa do motivo que levou à derrota de Marco António e à vitória de Otávio na luta pelo controlo do império romano: a virtuosa Roma triunfa sobre o vicioso Egito, e por extensão sobre todo o Oriente.[32]

A Cleópatra de Cecil B. DeMille[33] contém também vários elementos egipcianizantes e orientalizantes, como por exemplo as diversas referências à deusa Ísis, quer nos trajes quer nos cenários. Estes ostentam e relevam temas egípcios, mesmo que alguns deles sejam de épocas anteriores à dinastia ptolemeia, o que nos revela a perceção que se tinha desse período da História do Egipto.

A Cleópatra de Claudette Colbert é já uma Cleópatra totalmente virada para o mundo feminino, em que se percebe a nova onda de consumismo de produtos feitos especificamente para mulheres e a pensar nas mesmas. Desse modo, a moda e os artigos de luxo estão bem presentes nos cenários do filme, e também no próprio *merchandising*, de modo a que a mulher se pudesse apresentar como uma "autêntica" Cleópatra. Assim sendo, estabeleceram-se regras de *lifestyle* seguidas pelas massas, que permitiam que estas se parecerem e comportarem como uma *diva hollywoodesca*: "By 1934 Cleopatra and her Egypt had been commodified as a glamorous fashion-style that was now widely available for purchase in all good department stores."[34]

32 Pinheiro 2002, 151-62: a forma como são descritas as escolhas de vida de António em Plutarco vai inevitavelmente desembocar no seu trágico romance com Cleópatra. Este era um tema que a propaganda augustana procurava salientar para demonstrar a fraqueza do inimigo de Otávio. Cf. Plu. *Ant.*10.4-6.

33 Sobre o papel da História na carreira artística de Cecil B. DeMille, ver: Mendes 2015

34 Wike et Montserrat 2011, 181-83.

Em 1963, o tema da vida de Cleópatra é outra vez apresentado no cinema, desta vez pela mão do realizador Joseph L. Mankiewicz. Este filme estrelado por Elizabeth Taylor aproxima-se do ideário já construído sobre Cleópatra, sendo, portanto, no essencial, um continuador e seguidor das obras anteriormente realizadas. De referir que Elizabeth Taylor acabou por se tornar a personificação de Cleópatra, como denota Daugherty:

> And yet it and its hapless star Elizabeth Taylor are so tightly linked to Cleopatra in the popular imagination that many students are sometimes astounded to learn that there have been others. For example, when I Googled 'Cleopatra' on 26 April 2020 there were seventeen pictures of Elizabeth Taylor before any other actress who had played the Queen.[35]

Também é de referir que se trata do primeiro filme a cores sobre Cleópatra, pelo que, juntamente com o cenário e o guarda-roupas, as cores têm neste filme um papel preponderante para toda uma idealização oriental e particularmente egípcia.[36]

Elizabeth Taylor tornou-se assim o rosto de um novo paradigma da forma como a mulher é percecionada na sociedade.[37] Se a *vamp* de Theda Bara permite um rompimento total entre o mundo feminino e masculino, a Taylor é-lhe imposta toda uma sexualização e subordinação da mulher para se poder afirmar no "universo masculino". Exemplo disto são as inúmeras revistas de *Lifestyle* da época que reforçam a "*Cleomania"*, vivida neste tempo. E ainda mais pelos rumores de relacionamentos extraconjugais de Elizabeth Taylor: "The sex scandal had a significant impact on the production and reception of Cleopatra and on the formation of a new superstar image for Taylor as 'Lizpatra.'"[38]

A importância dada à imagem na construção do imaginário feminino, levou à criação de uma obsessão pelo corpo "perfeito" caraterizado pela maquilhagem, penteados, e, claro está, a roupa. A moda democratizou-se através da assunção de figurinos mais homogéneos que pretendem imitar as elites e que, neste período, chegam às lojas e ao poder de compra da classe média, promovidas pelas revistas.[39]

35 Daugherty 2023, 89.
36 Ver Cyrino 2009, 121-58, onde é explanada toda a problemática de Cleópatra enquanto representação do Oriente e do exotismo.
37 Daugherty 2023, 89-107.
38 "Wyke et Montserrat", In Miles 2011, 189.
39 MacDonald 2009, 192-221.

Deste modo, a Cleópatra de Elizabeth Taylor, muito influenciada pelas produções de Marilyn Monroe e da revista *Playboy*, abre uma nova perspetiva sobre a problemática da convivência social entre homens e mulheres, sexualizando e objetificando a beleza desta última, com o objetivo de a diminuir, acentuando o estereótipo da mulher intelectualmente inferior, mas fisicamente atraente, como uma possível resposta às manifestações feministas do pós-guerra.[40]

De referir que todas estas obras representam um legado mais egipcianizante do que eventualmente se verificaria na realidade ptolemaica. Neste contexto, Cleópatra continua a ser usada como um ícone de beleza e exotismo oriental, com uma forte componente de atração sexual e ainda como viciosa e maléfica. Para a construção dessa imagem, contribui todo o *décor* orientalizante e a atitude das personagens em cena, que, por certo, em muitos casos, não corresponde à realidade histórica.[41]

Já no final do século XX e nos inícios do século XXI, a representação tradicional de Cleópatra começa a ser questionada e problematizada, dando origem a diversas películas que, por um lado, tentam destacar a sua eventual ou possível ascendência africana e, por outro, a continuação do ideário da *femme fatale,* na sua relação com Roma.

Destacamos quatro produções cinematográficas que se inserem nesta tendência: o filme *Cleopatra* de 1999; a série *Rome,* que esteve no ar entre os anos 2005 e 2007; a série documental *Roman Empire* de 2016; e também o *docudrama Queen Cleopatra* de 2023.

No filme de 1999, o destaque vai para a atriz Raquel Varela, que tem a particularidade de ser de origem chilena, portanto uma sul-americana que, segundo a classificação étnico-racial norte-americana, está inserida no grupo dos Latinos. Com efeito, a tez da atriz é substancialmente mais escura do que de todas as atrizes anteriores, como Theda Bara ou Elizabeth Taylor, por exemplo.[42] Desse modo, a

40 "Wyke et Montserrat", In Miles 2011, 188–91;

41 Candeias Sales 2009. Para uma análise mais aprofundada do filme sobre Cleópatra de 1963, ver: Candeias Sales 2010.

42 Também merece uma menção a atriz italiana Monica Bellucci, que interpreta a última rainha ptolemaica no filme *Astérix e Obélix: Missão Cleópatra*, o qual não foi tratado neste trabalho pela sua natureza satírica e por se tratar de uma adaptação de uma banda desenhada, mas que é também uma atriz com a tez mais escura comparativamente às *divas* ptolemaicas dos inícios do século XX.

originalidade deste filme do final do século XX está na forma como suscita uma problemática já antiga, em primeiro lugar, em torno das origens familiares de Cleópatra VII e, por extensão, da tez dos antigos Egípcios.[43] Sobre esta problemática, Araújo conclui que a tez dos Egípcios seria algo bronzeada, própria do clima soalheiro que carateriza o Vale do Nilo, muito parecida com a dos diferentes povos da bacia mediterrânea, sendo, porém, que os próprios Egípcios se viam como os "negros", quando comparados com os restantes povos do Mediterrâneo.[44] Teriam, todavia, uma pele mais clara que a dos povos ao sul do Sahara, nomeadamente os Núbios, que seriam, esses sim, mais próximos dos povos subsaarianos, e, portanto, de tez mais escura que os Europeus ou os Asiáticos.

Por outro lado, a questão sobre quem seria a mãe de Cleópatra parece-nos um tema pertinente para explicar a escolha da atriz que interpreta a rainha. Se, por um lado, se verifica que os egípcios autóctones são representados na iconografia antiga com uma tonalidade bronzeada, senão mesmo mais escura, com a dinastia ptolemaica o problema coloca-se no facto de Cleópatra poder ser ou o resultado de uma miscigenação entre a elite estrangeira grega e a elite autóctone egípcia, ou "puramente" grega. Tendo por base estes elementos, as representações que dão a Cleópatra uma génese essencial ou predominantemente europeia estarão mais próximas da realidade histórica?[45]

Nesse sentido, é importante notar que não existem fontes que sugiram que a mãe de Cleópatra fosse a rainha consorte de Ptolemeu XII, nem que apontem para que esta fosse uma das esposas-reais provenientes da elite sacerdotal de Ptah, tendo, portanto, uma origem autóctone. Neste ponto, a historiografia presta-se a várias especulações.[46] Assim, a problemática será analisada sobretudo no sentido da representação de minorias étnicas que são marginalizadas em sociedade, como acontece na sociedade estadunidense.

---

43 De salientar também a existência de uma mundivisão estreita em que o estrangeiro/ "o outro" é reproduzido de forma igual, onde não se atende às diferenças geográficas entre a atriz (América do sul) e Cleópatra (norte de África).

44 Araújo 2017, 49–61.

45 Para este estudo não se consideraram as representações plásticas de Cleópatra, até porque estas são também elas idealizadas de acordo com os padrões da época.

46 Roller 2010, 165-67, sobre a problemática da ascendência materna de Cleópatra.

Portanto, é possível considerar que, ao representar Cleópatra através de uma atriz "latina", o realizador está a introduzir uma problemática que é sobretudo do seu tempo, isto é, a problemática da relação entre diferentes etnias num contexto muito particular de sociedades compósitas, em que as diferenças étnicas são demasiadamente acentuadas. Esta parece ser no filme uma problemática central, mais importante do que a questão de uma possível ascendência egípcia da rainha. Esta problemática é cada vez mais trazida à discussão, um pouco no seguimento das novas formas de olhar a História, relacionadas com os estudos pós-coloniais, que procuram combater as perspetivas eurocêntricas nesta disciplina. Com efeito, no contexto da Antiguidade, a civilização egípcia usufrui de um terreno fértil para a problematização da influência europeia na concepção das dinastias egípcias e também em particular de Cleópatra VII. Por falta de fontes referentes a importantes fases e aspetos da sua vida, as lacunas são preenchidas pelas ideologias que, em cada época, cada autor quer retratar e transmitir.[47]

Numa perspetiva bastante distinta da película anterior encontra-se a série *Rome,* que centra a representação da soberania egípcia no casal formado por Cleópatra e Marco António. Em alguns pontos, a série segue o modelo já consagrado por Shakespeare e recuperado por Cecil B. DeMille, sendo um pouco mais ousada na caraterização do casal, possivelmente por se tratar de uma série dos inícios da década de 2000. Com efeito, *Rome* destaca-se pela particularidade de mostrar cenas de natureza sexual e de consumo de drogas e álcool. No fundo, Cleópatra e Marco António são apresentados como amantes de uma vida viciosa e desleixada, em que o único interesse é a saciedade dos "prazeres carnais". Esta perspetiva vai ao encontro do que diz Plutarco, quando se refere ao romano e à egípcia como "os da vida inimitável".[48]

Cleópatra é nesta série despida de qualquer intelectualidade, sendo apenas a rainha de uma sociedade viciosa em que a corte está permanentemente em clima de festa e em cenas de harém, mostrando um Marco António despreocupado com todos os assuntos externos àquele mundo. É de destacar a forte oposição romana àquele modo de vida, nomeadamente por parte de Otávio, que se demonstra mais

47 Ashton,2008, 1–7.
48 Rodrigues 2013, 62–73.

austero, racional e intelectual, para assim justificar o seu triunfo sobre o devasso e vicioso casal.[49] Esta é também uma representação unidimensional da rainha que apenas lhe confere evolução argumentativa na interação com as personagens masculinas, como César, Otávio e Marco António. Isto porque é dado destaque à vida destas três últimas personagens e à forma como Cleópatra é subordinada aos primeiros e subordinante ao último. Numa proposta de humanização do Egito, como descrita por Shakespeare,[50] adaptam-se algumas ideologias clássicas, como a utilização do *topos* do homem falhado e da mulher adúltera, dando relevo ao conceito de "*dominatrix*" na sua relação com Marco António. Esta seria uma questão mal vista na sociedade romana, em que nenhum homem se podia deixar dominar por uma mulher em nenhum aspeto da vida quotidiana.[51]

Como foi dito anteriormente, esta forma de caraterizar Cleópatra e o seu reino é claramente, uma representação ocidental, inspirada na mundivisão romana do outro.[52]

Devido a estes fatores, podemos confirmar que a inspiração da série é sem dúvida a ideologia da propaganda augustana contra Cleópatra e Marco António. O apelo ao conteúdo sexual e ao uso de drogas é próprio de uma linha cinematográfica que pretende alcançar um variado leque de espectadores. Esta produção vai ainda ao encontro de perspetivas e problemas atuais, reapropriando modelos de opressão patriarcal como forma de repensar os conceitos feministas,[53] como denotado por Daugherty:

> It is impersonal negotiation, although Antony is obviously intrigued by this powerful woman. He is put off by her mention of Caeser as her husband and remarques: "A roman consul with an Egyptian wife. Wouldn´t do, you know." This is a foreshadowing of his PR problems for taking up with Cleopatra later on. When she brings up Cesarion, the tone sours even more, and the possibility that she might prostitute herself for what she wants is explored almost clinically. She refers to his "changeability" for first time. When she slaps him for touching her, Antony smiles: "Nice manners for a whore." She remains calm:

49 Cyrino 2013, 182-93, 206-19.
50 Daugherty 2015, 182–92.
51 Cyrino 2013, 195-211.
52 Said 1978, 255–84; Hamer 2020, 86–103.
53 Ver Mann et Huffman (2005, 56-91) são abordadas as diferenças conceptuais entre a segunda e terceira vaga feminista, repensando os arquétipos femininos próprios das anteriores representações.

> "If I must prostitute myself for the good of my country and my family, I will," she fires back. "But the costumer pays first, does he not?"[54]

Neste contexto seria impossível a Cleópatra ser mãe, uma vez que a maternidade e a sua representação popular[55] destoam do modo sensual, exótico e de domínio impostos à mulher. Neste aspeto, a solução da introdução de Cesarião acaba por acentuar a imoralidade do "outro", do Oriente, e, por fim, de Cleópatra. Assim, toda a propaganda de legitimação da relação política entre Cleópatra e Cesarião, no Egito, baseada nas suas contrapartes divinas Ísis e Hórus,[56] transmuta-se, no ocidente, na *meretrix regina*.[57]

Já na série *Roman Empire*, de 2016, uma série documental sobre a vida de vários governantes de Roma, como Júlio César, Calígula e Cómodo - uma espécie de documentação da *Vida dos Doze Césares* de Suetónio -, a figura de Cleópatra é apresentada, sendo referida a problemática da relação com Júlio César e da paternidade de Cesarião. Por ser centrada na vida de Júlio César, é uma das poucas produções que não aborda a tão famosa e trágica relação entre Cleópatra e Marco António, sendo que, à falta de um Marco António, César ocupa o seu lugar no *topos* do romano enfeitiçado pela egípcia.

Neste caso, a relação amorosa entre Júlio César e Cleópatra é mais problemática, uma vez que a única fonte a atestá-la é Lucano.[58] Os historiadores tendem a criticar esta referência, por ter sido escrita numa época em que o *princeps* Nero era contestado em Roma e Lucano simpatizava com essa oposição. Na verdade, não temos nenhuma fonte, comentário ou alusão a essa possível relação amorosa entre a rainha egípcia e o cônsul romano, pelo que este episódio pode ter sido criado por Lucano para denegrir a família Júlio-Cláudia, uma vez que toda a dinastia se reclamava herdeira de Júlio César, mais tarde elevado a divindade

54 Daugherty 2015, 186.
55 MacDonald 1995, 132-82: "'Good' mothers are self-sacrificing and selfless; 'bad' mothers are either overbearing or neglectful."
56 Takács 2011, 78-95, ver principalmente a recepção do ciclo Isíaco em Roma.
57 Wyke 2007, 6, "…(as the mistress of Romans and described by Propertius himself as the *meretrix regina* or 'whore queen')…"
58 Sannicandro (2008, 89–121) tem como tema de dissertação a figura feminina na Farsália de Lucano, onde aborda exatamente a interação das figuras femininas com as masculinas, nomeadamente Júlio César e Cleópatra; Carvalho (2009, 118–26), com uma base de crítica textual, releva exatamente a construção literária de Cleópatra e a influência da propaganda augustana na criação da crítica de Lucano.

conhecida como *Diuus Iulius*. Também é de referir que o tipo de governo criado por Augusto era demasiado centrado na família imperial, da qual Júlio César era reconhecido como quase fundador, como se pode comprovar pela própria propaganda augustana que resgata sempre a imagem do *Diuus Iulius* para efetivar o seu poder em Roma. Portanto, ao criticar Júlio César, Lucano estava implicitamente a criticar Nero e as *gentes Iulia et Claudia*.[59]

A historiografia tende a descrever o papel de César como um árbitro na disputa pelo controlo do Egito entre os dois candidatos ptolemeus, da qual emergiu vencedora Cleópatra, em detrimento de Ptolemeu XIII. Na verdade, esta era uma das formas como Roma exercia a sua influência sobre os assuntos internos dos seus vizinhos, que não foi de todo exclusiva ao Egipto. Roma já tinha assumido o mesmo papel noutros territórios do Mediterrâneo e o próprio César terá ajudado Ptolemeu XII a chegar ao poder durante o seu primeiro consulado, e esperava fazer o mesmo durante o segundo.[60]

É importante também dizer que durante o século I a. C., a par da propaganda augustana, circularia também propaganda antoniana. Esta poderá ter os seus ecos em Lucano, que de certo modo também destruiria a imagem de Otávio e da sua família mais próxima. No entanto, toda essa propaganda se perdeu, compreensivelmente, existindo apenas alguns comentários feitos por alguns autores, que falam brevemente sobre a posição antoniana no confronto entre dois projetos políticos para o futuro de Roma e a sua relação com o mundo mediterrâneo.[61]

Do mesmo modo, a problemática da paternidade de Cesarião é igualmente polémica, uma vez que se considera a hipótese de não ter existido nenhum caso amoroso entre César e Cleópatra. Cesarião poderá ter sido apenas um filho de Cleópatra, tendo a princesa ptolemeia, dando continuidade às políticas de Ptolemeu XII de aproximação a Roma, decidido nomear desta forma[62] o seu filho de modo a homenagear a "ajuda" prestada pelo general romano. Por falta de fontes que confirmem esta mesma ideia e pelo facto de o próprio Júlio César nos seus

59 Grant 2004, 61–95.
60 Chauveau 2004, 25-31; Roller 2010, 29-68.
61 Grant 2004, 61-185.
62 Candeias Sales (2005, 133–89) aborda toda a problemática da simbologia politico-ideológico-social da dinastia ptolemaica, inclusive a nomenclatura real e os seus significados político-ideológicos.

escritos nunca ter aludido a uma relação pessoal com a soberana do Egito, as duas opções são possíveis. Ambas se afirmam, assim, como válidas em termos de liberdade artística dos argumentistas. Já historicamente, este é um assunto ainda muito discutível. Com efeito, até à data, apenas existem duas teorias aceites como verosímeis: a relação estritamente diplomática[63] entre Júlio César e Cleópatra ou a relação amorosa sugerida por Lucano.

Por fim, analisaremos a mais recente produção para o *streaming Queen Cleopatra*, produzida pela Netflix e por Jada Smith, que também é narradora nesta *docuseries*, onde pretende contar ou recontar a história de grandes figuras políticas africanas do passado. A atriz escolhida para a representação de Cleópatra foi Adele James, uma atriz afro-americana.

O escopo desta série é, portanto, reincidir no passado criando uma identidade comum para os descentes africanos nos Estados Unidos da América. Revitalizando uma discussão em torno das desigualdades sociais e dos direitos civis das minorias étnicas. Retomando, assim, a discussão sobre a desigualdade social existente entre as minorias étnicas e a elite norte-americana, bem como a idealização do "outro", um tema que esta série pretende trazer para o debate público, alinhado com o feminismo negro.

Para esta discussão contribuem autoras como Angela Davis, Bell Hooks e Francesca Royster que apontam para a criação de idealizações e fantasias sobre "o outro", na sociedade e na própria cultura popular. Esta diferenciação e estigmatização tem as suas origens nas sociedades coloniais dos séculos passados, com a assunção do racismo científico por um lado, mas também a crença na superioridade étnica de certos povos, por outro. Este fenómeno é semelhante à ideia de superioridade cultivada por gregos e romanos sobre o bárbaro, "o outro" que não partilhava a sua língua e costumes. Este tipo de discriminações têm o seu auge já nos séculos XIX e XX, em locais onde a convivência entre as diferentes etnias seria mais propenso a discriminações, como as sociedades esclavagistas e de *apartheid*.[64]

63 Gruen 2011, 37-53.
64 Hooks 1990, 15-51.

Desse modo, a criação de imagens femininas negras tem um maior pendor erótico-sexual, exatamente pela diferenciação de classe e função social. O corpo negro é desrespeitado, sendo usado para humilhar e justificar o desejo de dominar o outro, relembrando-o da sua fragilidade e dependência.[65]

De facto, a problemática da mulher negra é bastante complexa e radica em vários anos de estigmas e construções sociais com forte pendor racista. Contudo, até agora, as representações de Cleópatra têm-se debruçado exatamente sobre a efeminação do Oriente e a luta entre valores ocidentais e orientais, sem de facto se ter introduzido a herança africana do Egito.[66]

Ao dar maior relevo à herança africana do Egito, esta *docuseries* pretende também dialogar sobre a clivagem existente entre as diferentes etnias na sociedade americana e a sua relação social, mas também na perceção do outro e na criação de ícones ideológicos que sustentem a supremacia de uma sobre a outra.

Na verdade, não existe qualquer testemunho sobre o grupo étnico ou a tez de Cleópatra, uma vez que as fontes antigas não o mencionam e, como foi referido anteriormente, os retratos pintados ou esculpidos da mesma são idealizados.

Existe, por sua vez, uma tradição que remonta aos artistas renascentistas de retratarem Cleópatra segundo um ideal de beleza europeu, algo que depois tem repercussões no cinema. Mas, até aí, Cleópatra não é propriamente a representação de um paradigma de sensualidade europeu, como se comprova com a criação de Theda Bara que, primeiro que tudo, é a personificação do exotismo do Médio Oriente. Já com Adele James, há desde o primeiro momento uma tentativa de representar Cleópatra como uma representante ancestral da etnia negra e por conseguinte dos afro-americanos. Quer pelas formas de pentear o cabelo, uma alusão ao busto de Nefertiti, quer pelas roupas com forte pendor africano. A estes aspetos, aliam-se o tom de pele de Cleópatra, bem como toda a corte da rainha, onde é visível, desde as personagens à decoração, elementos de influência africana, dando à rainha uma herança afro-americana.[67]

65 Davis (1981, 11–37) discute o dia-a-dia dos escravos negros no sul dos Estados Unidos, destacando as agressões físicas e sexuais a mulheres negras por parte de proprietários de escravos e capatazes.
66 Royster 2003, 93–118.
67 Ashton, 2008, 2–7.

O Egito é, assim retratado como um grande império africano, através da inserção de revelos egípcios, bem como da omnipresença da cor azul, lembrando o lápis-lazúli. Por outro lado, a corte de Cleópatra não tem qualquer vestígio da herança greco-romana, como seria próprio de uma corte ptolemeia.

Por esse motivo, é importante referirmo-nos a esta criação, mais artística do que documentária, como uma africanização de Cleópatra que, a par do orientalismo, revela os anseios e desafios da sociedade contemporânea, mais do que uma representação histórica fidedigna. A africanização é usada para realçar a cultura e heranças africanas de personagens históricas. Existe um maior pendor no folclore e tradições subsarianas, como é demonstrado em filmes como *Black Panther* (2018) ou *Rainha Nginga* (2023), que faz parte da mesma antologia de *docudramas* que a *Rainha Cleópatra*, intitulada *African Queens*. A escolha destas duas personagens é bastante sugestiva, uma vez que ambas as rainhas tiveram algum tipo de contacto com europeus, os portugueses no caso de Nginga e os romanos no caso de Cleópatra.

Mas para Cleópatra estão em causa anos de historiografia europeia baseada e problematizada através do ponto de vista europeu, e sobretudo romano, algo que o *docudrama* põe em questão. Como é demonstrado por Royster, a explicação da etnia de Cleópatra é muitas vezes confusa e pouco assertiva. Dá-se um grande destaque à sua ascendência macedónica, sendo muitas vezes apresentada como uma macedónia que se adaptou à cultura egípcia, quando, na verdade, Cleópatra já nasceu no Egito e a sua família governava o mesmo há mais de 200 anos. Assim sendo, até que ponto pode esta ser considerada uma rainha estrangeira que se adaptou aos costumes e tradições egípcios para se manter no poder?[68]

Como se pode perceber nesta pequena explanação, a representação de Cleópatra é muitas vezes confundida com questões culturais, étnicas, religiosas e de nacionalidade como é apontado por Royster, que refere Brilliant:

> Portraits reflect social realities. Their imagery combines the conventions of behavior and appearance appropriate to the members of a society at particular time, as defined by categories of age, gender, race, physical beauty, occupation, social and civic status, and class. The synthetic study of portraiture requires some sensitivity to the social implications of

68 Royster 2003, 197-210.

> its representative modes, to the documentary value of art work as aspects of social history, and to the subtle interaction between social and artistic conventions.[69]

Esta série pretende também associar-se à luta das mulheres negras pela sua afirmação no espaço público, algo que tem sido desvalorizado e marginalizado pela sociedade em geral, como nos mostra Angela Davis, que põe em evidência a construção da desigualdade social presente na comunidade afro-americana.[70]

Segundo Haley, a teorização da perspetivação do ser-se negro no mundo clássico é relacionada com a sua própria recepção da historiografia oitocentista e novecentista que levou à criação de estereótipos racistas e machistas, no caso das mulheres negras, e, nessa perspetiva, as narrativas estereotipadas sobre o negro são veiculadas através da ciência e da maneira como é escrita a História. Inconscientemente, os historiadores europeus e americanos, numa leitura eurocêntrica e ocidental, acabam por "esquecer" as heranças histórico-culturais africanas na História da humanidade. Esta concepção é cada vez mais problematizada e, no caso do Egito, cada vez mais se estuda as suas raízes e matrizes africanas, bem como a sua relação com núbios e etíopes, por exemplo.

No entanto, para o caso de Cleópatra não existe ainda um consenso entre a sua herança europeia e a sua herança africana. "Será Cleópatra negra?"[71] A esta pergunta o africanismo recente responde que se, numa perspetiva racial, nos dias de hoje, uma pessoa com um antepassado negro é considerada negra, então Cleópatra será negra, pois existem indícios que sugerem que os Ptolemeus terão gerado descendência com membros da elite sacerdotal de Ptah.[72] No caso de uma historiografia mais eurocêntrica, Cleópatra é branca porque descende de Ptolemeu I, general de Alexandre Magno da Macedónia, pelo que as suas raízes e heranças culturais são greco-macedónicas.

Contudo, um dos méritos deste docudrama foi a sua capacidade para gerar debate e repensar a influência europeia na cultura e na historiografia ocidental, bem como a consciencialização de que existem certas questões que necessitam de

69 Royster 2003, 201.
70 Davis 1981, 11–39
71 Tyldesley 2011, 10–40.
72 Haley 1993, 23–31.

um novo olhar. Trazer uma Cleópatra negra à colação não só permite repensar a História e a historiografia *per se*, mas também repensar um declive social grotesco existente nas sociedades pós-coloniais, pensando também na herança cultural africana de Cleópatra, e o seu legado iconográfico nas comunidades afro-americanas.[73]

Reflexões finais

A personagem criada em torno de Cleópatra já entrou para a chamada *pop culture*. Foi alvo de repetidas reinterpretações segundo diversos moldes e propósitos. Nessas recriações, a idealização augustana continua a afirmar-se, ao apresentar-se Cleópatra como uma mulher bela e sedutora e ao manter-se a ideia da dependência feminina em relação ao masculino. Estas representações contribuem para que, ao longo do tempo, Cleópatra tenha perdido muito da sua historicidade e tenha ganhado cada vez mais contornos próprios de uma personagem mítico-lendária, abordada e reinterpretada de acordo com as ideologias vigentes no imaginário popular de cada época.

Pinheiro argumenta que a "contaminação"[74] das fontes pela propaganda augustana faz com que não tenhamos uma ideia exata de como seria realmente Cleópatra. Apenas nos fixamos em ecos que os autores deixam passar, como por exemplo o facto de ser uma rainha inteligente e competente para o cargo, a sua relação mais política do que amorosa com César, o relacionamento e o casamento com Marco António, entre outros. Com efeito, muitas vezes os textos apresentam relatos discordantes ou fornecem detalhes que não podem ser corroborados. Nesses casos, surgem conjeturas que foram feitas ao longo do tempo e que levaram à criação desta personagem, por vezes mais idealizada e lendária do que histórica.

Logo, a pergunta que se retém com este estudo é de facto: Como é que a cultura popular pensou a figura da mulher ao longo dos séculos, apoiando-se em Cleópatra? Com a rainha do Egito percecionamos a mudança e continuidade

73 Royster 2003, 145–71; Davis 1981, 27.
74 Pinheiro 2002, 151 reforça a ideia da dificuldade, pela falta de fontes, em analisarmos e estudarmos a vida de Cleópatra VII, muito em conta pelos relatos augustanos que denigram a rainha.

da sua representação nos últimos dois mil anos e o facto de esta ter sido muitas vezes construída como a personagem secundária de uma contraparte masculina. Nesse sentido e reevocando Theda Bara dos inícios dos anos 20, a mulher era vista como uma desestabilizadora do mundo e da ordem masculina, vista como objeto de desejo e de ruína. Já com Elizabeth Taylor, nos anos 60, a mulher era vista como estando subordinada ao universo masculino, no sentido em que esta se prostrava perante ele e era obrigada a satisfazer os seus desejos, erotizando e sexualizando o seu corpo, perfumando-se e maquilhando-se para agradar aos gostos masculinos.

Nestas duas atrizes temos, pois, dois exemplos de ideologias que retratam a mulher ou como um antónimo do homem, ou como a sua subordinada, sendo esta dicotomia algo que se pode verificar desde a Antiguidade. Como no exemplo de Cleópatra criticada pelos seus opositores políticos simplesmente por ser uma mulher que "invade" o espaço tradicionalmente masculino. Estes são, na verdade, problemas com os quais ainda nos debatemos. Mesmo que comecem a existir produções que rebatam este tipo de conclusões e dogmas sobre a mulher e, em particular, Cleópatra VII, como a produção da Netflix que aborda Cleópatra "*as a sister*",[75] ainda não nos é possível declarar que a perspetiva augustana foi definitivamente posta de lado. Na verdade, a imagem de Cleópatra enquanto arquétipo da *femme fatale* tem ainda um impacto assinalável e coexiste com releituras feministas da vida da mais famosa rainha do Egipto.

75 Royster 2003, 33–57.

ANEXOS

Anexo 1 - Filmes

Título	Ano	Diretor	Produtor	Atriz	País
Cleópatra	1917	William Roy Neill	Fox	Theda Bara	Estados Unidos da América
Cleópatra	1934	Cecil B. DeMille	Paramount	Claudette Colbert	Estados Unidos da América
Cleópatra	1963	Joseph L. Mankiewicz	20th Century Fox	Elizabeth Taylor	Estados Unidos da América
Cleópatra	1999	Franc Roddam	Hallmark Enterteinment	Leonor Varela	Estados Unidos da América

Anexo 2 - Séries de televisão e *Streaming*

Título	Ano	Diretor	Produtor	Atriz	País	Temporada	Episódio
Roma	2005	Bruno Heller	BBC e HBO	Lindsey Marshal	Reino Unido	1	8
Roma	2007	Bruno Heller	BBC e HBO	Lindsey Marshal	Reino Unido	2	14,20,21 e 22.
Império Romano	2018	John Ealer e David O`Neill	Netflix e Stephen David Entertainment	Jessica Green	Canadá e Estados Unidos da América	2	1,2,3,4 e 5.
Rainha Cleópatra	2023	Tina Gharavi	Netflix, Westbrook Studios e Nutopia.	Adele James	Reino Unido, Estados Unidos da América e Marrocos	1	1,2,3 e 4.

BIBLIOGRAFIA

Araújo, Luís Manuel. 2017. *Os grandes mistérios do Antigo Egito*. Lisboa: Esfera dos Livros.

Ashton, Sally-Ann. 2008. *Cleopatra and Egypt*. Malden, MA: Blackwell.

Beard, Mary. 2018. *Mulheres e poder: um manifesto*. São Paulo: Planeta do Brasil.

Belton, John. 2013. *American Cinema, American Culture.* 4ª ed. Boston: McGraw-Hill.

Bennett, Chris. 1997. "Cleopatra V Tryphaena and the genealogy of the later Ptolemies." AncSoc 28: 39–66.

Bronfen, Elisabeth. 2013. "Cleopatra's Venus". In *Ancient Worlds in Film and Television- Gender and Politics*, eds. Almut-Barbara Renger, Jon Solomon, et Jonh T. Hamilton, 137–50. Leiden: Brill.

Burstein, Stanley Mayer. 2007. *The Reign of Cleopatra*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

Carvalho, Aécio Flávio de. 2009. "Uma Leitura: a Memória e a Festa em Lucano- Pharsalia,X, 106-86." *Olho d'água* 1 (1):118-26.

Chauveau, Michel. 2004. *Cleopatra: Beyond the Myth*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Cid López, Rosa María. 2012. "Cleopatra. Entre Oriente y Occidente." In *Impulsando la Historia desde la Historia de las Mujeres: La Estela de Cristina Segura*, eds. Pilar Díaz Sánchez, Gloria Franco Rubio et María Jesús Fuente Pérez, 143-57. Huelva: Universidad de Huelva.

Cid López, Rosa María. 2015. "El género y los estudios históricos sobre las mujeres de la Antigüedad. Reflexiones sobre los usos y evolución de un concepto." RevHisto 22 (05): 25-49.

Cyrino, Monica S. 2009. *Big Screen Rome*. Hoboken: Blackwell.

Daugherty, Gregory Neil. 2013. "Glenn Close Channels Theda Bara in Maxie (1985): A Chapter in the Social History of the Snake Bra." In *Screening Love and Sex in the Ancient World*, eds. Monica S. Cyrino, 183-94. New York: Palgrave Macmillan.

———. 2015. "Rome, Shakespeare, and the Dynamics of the Cleopatra Reception." In *Rome Season Two: Trial and Triumph*, eds. Monica S. Cyrino, 182-92. Edinburgh: Edinburgh University Press.

———. 2022. *The reception of Cleopatra in the Age of Mass Media*. London: Bloomsbury.

Davis, Angela Y. 1981. *Women, Race and Class*. 1ª ed. New York: Random House.

Deats, Sara M. 2013. *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*. New York, NY: Taylor & Francis Group.

Doherty, Thomas. 2002. "Vamps, Vixens, and Virgins." *Cinéaste* 28: 46–48.

Golden, Eve. 1998. *Vamp: The Rise and Fall of Theda Bara*. New York: Vestal Press.

Goldsworthy, Adrian Keith. 2011. *Antony and Cleopatra*. London: Phoenix.

Grant, Michael. 2004. *Cleopatra*. New Jersey: Castle Books.

Gruen, Erich S. 2011. "Cleopatra in Rome: Facts and Fantasies." In *Cleopatra: A Sphinx Revisited*, ed. Margaret Melanie Miles, 37-53. Berkeley, CA: University of California Press.

Haley, Shelley P. 1993. "Black Feminist Thought and Classics: Re- membering, Re-claiming, Re-empowering." In *Feminist Theory and the Classics*, eds. Nancy Sorkin Rabinowitz et Amy Richlin, 23-43. New York: Routledge.

Hamer, Mary. 2020. "In the Name of Cleopatra: Emma Hamilton and Catherine Stepney Make Their Mark." In *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World*, eds. Filippo Carlà-Uhink et Anja Wieber, 86-102. London: Bloomsbury Publishing.

Hooks, Bell. 1990. *Ain't I a woman? Black Women and Feminism*. London: Pluto Press.

Hughes-Hallett, Lucy. 1997. *Cleopatra: Histories, Dreams and Distortions*. London: Pimlico.

Jones, Prudence J. 2006. *Cleopatra: A Sourcebook*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Kleiner, Diana E. E. 2009. *Cleopatra and Rome*. Cambridge: Belknap.

Leite, Leni Ribeiro, et Camilla Ferreira Paulino da Silva. 2016. "A vilania de Cleópatra na Farsália de Lucano." *Organon* 31 (60): 251–66.

MacDonald, Myra. 1995. *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*. New York: St. Martin's Press.

Maia, Hugo. 2017. *As Mil e Uma Noites*. 1ª Ed. Silveira: E-Primatur.

Mann, Susan Archer et Douglas J. Huffman. 2005. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave." Science and Society 69 (1): 56-91.

Mendes, Elsa Maria Carneiro. 2015. *A Cruz, o Gládio e a Espada. Representações da História no cinema de Cecil B. DeMille*. 1.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Montanari, Anna Maria. 2019. *Cleopatra in Italian and English Renaissance Drama*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Moore, Chamara. 2015. "A Queen's Reputation: A Feminist Analysis of The Cultural Appropriations of Cleopatra". *Honors Theses*. 297.

Ormrod, Joan. 2021. *Wonder Women: The Female Body and Popular Culture*. London: Bloomsbury.

O'Rourke, Donncha. 2011. "'Eastern' Elegy and 'Western' Epic: reading 'orientalism' in Propertius 4 and Virgil's Aeneid." *Dictynna* 8: 1-27.

Paglia, Camille. 1994. *Vamps & Tramps: New Essays*. New York: Vintage Books.

Pasini, Joy A. 2008. "Honorable and dishonorable killing: The gender of war in 'Caeser and Cleopatra.'" *Shaw* 28: 45–64.

Pereira, Maria Helena da Rocha. 2012. *Estudos de História da Cultura Clássica*. 12ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pinheiro, Cristina Santos. 2002. "Cleópatra e o poder da perversidade na Vida de Marco António de Plutarco." *Actas do Congresso Plutarco Educador da Europa,* 151–62. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Posadas, Juan Luis. 2012. *Mujeres En La Literatura Latina: De César a Floro*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Richards, Jeffrey. 2008. *Hollywood's Ancient Wo*rlds. London: Continuum.

Rodrigues, Nuno Simões. 1999. "O judeu e a egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo." *Polis. Revista de Ideas y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica* 11: 217-59.

———. 2001. "Cleópatra". In *Dicionário do Antigo Egipto*, ed. Luís Manuel de Araújo, 207–8. Lisboa: Editorial Caminho.

———. 2003. "A Recepção Da Cultura Grega Em Flávio Josefo: Literatura, Mitologia e Religião." *Euphrosyne: revista de filologia clássica* 31: 237-52.

———. 2010. "Plutarco No Cinema". In *Plutarco e as Artes: Pintura, Cinema e Artes Decorativas*, coord. Luísa de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues et Nuno Simões Rodrigues, 141-231. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

———. 2013. "Amimetobiou, the One 'of the Inimitable Life': Cleopatra as a Metaphor for Alexandria in Plutarch." In *Alexandria Ad Aegyptum: The Legacy of Multiculturalism in Antiquity*, coords. Rogério Sousa, Maria do Céu Fialho, Mona Haggag et Nuno Simões Rodrigues, 62-73. Porto: Edições Afrontamento.

———. 2014. "*Nomos* e *Kosmos* na Caracterização do António e da Cleópatra de Plutarco." In *Nomos, Kosmos & Dike in Plutarch*, eds. José Ribeiro Ferreira, Delfim F. Leão et Carlos A. Martins de Jesus, 101-17. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

———. 2018. "*Peri Basilissas.* Em torno da importância política de cinco rainhas helenísticas." In *Arqueologias de Império*, coords. Delfim Leão, José Augusto Ramos et Nuno Simões Rodrigues, 257-76. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Roller, Duane W. 2012. *Cleopatra: A Biography*. Oxford: Oxford University Press.

Royster, Francesca. 2003. *Becoming Cleopatra: The shifting image of an icon*. New York: Palgrave Macmillan.

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. 1ª ed. New York: Pantheon Books.

Candeias Sales, José. 2009. "Cinema e história antiga: a propósito do filme Cléopatra (1963) de Joseph Leo Mankiewicz: I parte." *Cadmo* 19: 131–54.

———. 2010. "Cinema e história antiga: a propósito do filme Cléopatra (1963) de Joseph Leo Mankiewicz: II parte." *Cadmo* 20:195–235.

———. 2013. "The Ptolemies: An Unloved and Unknown Dynasty: Contributions to a Different Perspective and Approach." In *Alexandria Ad Aegyptum: The Legacy of Multiculturalism in Antiquity,* coords. Rogério Sousa, Maria do Céu Fialho, Mona Haggag et Nuno Simões Rodrigues, 35-47. Porto: Edições Afrontamento.

———. 2018. "As 'Doações de Alexandria' (34 a.C.): criando um império entre factos e fantasias." *Humanitas* 72: 39–63.

Sannicandro, Lisa. 2008. "I personaggi femminili della Pharsalia di Lucano." In Scuola di Dotorato di Ricerca: *Scienze linguistiche, filologiche e letterarie.* Padova: Università degli Studi di Padova.

Schiff, Stacy. 2011. *Cleopatra: A Life*. New York: Hachette.

Tapia, Alejandra. 2018. "Reseña de Mujeres y poder, un manifiesto.". Debate Feminista 56: 116–18

Paulino da Silva, Camilla Ferreira. 2014. "Recuperando Marco Antônio e Cleópatra Por Meio Das Moedas." *Romanitas- Revista de Estudos Grecolatinos* 4: 50-74.

———. 2015. "Damnatio Memoriae? Antônio e Cleópatra Na Poesia de Horácio". *Rónai- Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* 2 (2): 42-62.

Takács, Sarolta A. 2011. "Cleopatra, Isis, and the Formation of Augustan Rome." In *Cleopatra: A Sphinx Revisited*, ed. Margaret Melanie Miles, 78-95. Berkeley, CA: University of California Press.

Traci, Philip J. 1970. *The Love Play of Antony and Cleopatra: A Critical Study of Shakespeare's Play*. Paris: Mouton.

Traversi, Derek. 1964. *Shakespeare: The Roman Plays*. London: Hollis & Carter.

Tyldesley, Joyce. 2011. *Cleopatra: Last Queen of Egypt*. London: Profile.

Volkmann, Hans. 1958. *Cleopatra: a study in politics and propaganda*. London: Elek Books.

Wagner-Hasel, Beate. 2020. "Instead of a Conclusion: Gynaecocracy in the Orient, Oriental Seclusion in the Occident." In *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World*, eds. Filippo Carlà-Uhink et Anja Wieber, 200-09. London: Bloomsbury.

Walker, Susan et Peter Higgs. 2001. *Cleopatra of Egypt: From History to Myth*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Wanger, Walter et Joe Hyams. 2013. *My Life with Cleopatra: The Making of a Hollywood Classic*. New York: Vintage.

Wyke, Maria. 2007. *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*. Oxford: Oxford University Press.

Wyke, Maria et Dominic Montserrat. 2011. "Glamour Girls: Cleomania in Mass Culture." In *Cleopatra: A Sphinx Revisited*, ed. Margaret Melanie Miles, 172-94. Berkeley, CA: University of California Press.

NOTAS E COMENTÁRIOS
COMMENTS AND ESSAYS

"ICH MACHE MIR DIE (ÄGYPTISCHE) WELT WIE SIE MIR GEFÄLLT. CURRENT PERSPECTIVES ON EGYPTOLOGY AND POPULAR CULTURE"

Um projecto multidisciplinar

José das Candeias Sales
Universidade Aberta, Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta e
Centro de História da Universidade de Lisboa
email: Jose.Sales@uab.pt | https://orcid.org/0000-0003-1087-1478

É sobejamente conhecida a polémica capa da *Vogue Arabia* de Novembro de 2017 ("Rihanna pays homage to Nefertiti"), em que a cantora Rihanna, de Barbados, aparece ostentando uma réplica da inconfundível coroa que só a rainha Nefertiti usou nos tempos faraónicos. A designer Ashley Ruprecht do atelier Faeth Millinery procurou assim, com esse eloquente adereço, estabelecer subliminares paralelos entre duas mulheres situadas em momentos do tempo muito afastados e distintos. A intencional reapropriação cultural subjacente a esta opção mediática, em que é defendida a noção de que africanos, negros e egípcios são intercambiáveis, pretendia igualmente apresentar uma bela, poderosa e dinâmica mulher do presente, um ícone *pop* de enorme sucesso na indústria da música, em "diálogo" com a antiga rainha egípcia, ela também tornada um ícone universal de beleza e de empoderamento político feminino de há 3.500 anos. A conexão entre as duas icónicas mulheres assenta essencialmente nessa ideia do empoderamento feminino, ainda mais facilitada pelo facto de a moderna estrela pop adorar pessoalmente a rainha egípcia do Império Novo, tendo o seu busto tatuado na sua caixa torácica.[1]

Se recuarmos a 1993, encontramos o envolvimento de um outro ícone da música pop, Michael Jackson, com o universo do antigo Egipto: por ter torcido um tornozelo no dia anterior, o cantor atua no 7th Annual Soul Train Music Awards, a 9 de Março, com "Remember the Time", a canção premiada como "Best R&B/ Soul Single", cantando sentado num trono que imita o célebre trono do faraó

1 https://en.vogue.me/fashion/rihanna-vogue-arabia-november-cover/ (acedido a 15/02/2024).

Tutankhamon, encontrado por Howard Carter, em 1922, no túmulo do faraó no Vale dos Reis, em Luxor ocidental. Michael Jackson surge vestido com estereotipados motivos egipcianizantes e os bailarinos e bailarinas que o acompanham em palco exibem também vestes, adereços, gestos e poses "à egípcia", ajudando com a coreografia a recriar um ambiente que expressa o gosto e o apreço pelo antigo Egipto, disseminando e exponenciando, assim, os motivos da antiga civilização nilótica para milhões de pessoas.[2] Já o videoclip da música, com 9 minutos, fora filmado na Universal Studios Hollywood (Janeiro de 1992), qual curta-metragem passada num palácio do antigo Egipto, contando com efeitos visuais inovadores e aparições de Eddie Murphy (faraó), Iman (rainha), The Pharcyde, Magic Johnson, Tom "Tiny" Lister Jr. e Wylie Draper. Também esta "linda extravagância egípcia antiga", como foi chamada, contribuiu para difundir e alicerçar o Egipto na cultura popular contemporânea, tanto na altura da sua produção como, agora, com a sua disponibilização permanente e duradoura no Youtube, acessível aos cibernautas de todo o mundo.[3]

Se recuarmos um pouco mais e nos fixarmos em 1978 (22 de Abril) temos a actuação de Steve Martin, em posições corporais e trajes estereotipados do antigo Egipto, com um chapéu-coroa multicolorido na cabeça, entre bailarinos tipo-Cleópatra, no programa televisivo americano *Saturday Night Live* (abreviado como SNL).[4] Nessa paródia musical, interpreta "King Tut", satirizando a popularidade da exposição itinerante de artefactos encontrados, entre 1922 e 1932, no túmulo do faraó Tutankhamon no Vale dos Reis, em Luxor ocidental. O lendário *sketch* de Steve Martin "homenageando" o menino-rei egípcio critica o turismo de massas ("He gave his life... for tourism!") e o lucrativo mercantilismo de venda de *souvenirs* associado e desenvolvido em torno desta figura histórica do antigo Egipto ("a national disgrace") e que a exposição "The Treasures of Tutankhamun" nos Estados Unidos exponenciara de forma extraordinária. A música, escrita e cantada pelo próprio Steve Martin e acompanhada pelos "Toot Uncommons", membros da *Nitty Gritty Dirt Band*, em ritmo galopante e funky, era a última

2 https://www.youtube.com/watch?v=UAiUg_i3EqA (acedido a 15/02/2024).
3 https://www.youtube.com/watch?v=LeiFF0gvqcc (acedido a 15/02/2024).
4 https://www.youtube.com/watch?v=FYbavuReVF4 (acedido a 15/02/2024).

música do álbum *A Wild and Crazy Guy*. Depois de ser lançada posteriormente como single, a música vendeu mais de um milhão de cópias. Criticando a tradição cultural americana de transformar outras culturas em espetáculos idolatrados e extravagantes, o momento musical televisivo constitui, no entanto, ele próprio, uma demonstração de recriação e apropriação cultural, numa interessante ressemantização contemporânea do assunto.

Em nossa opinião, estes três exemplos são suficientemente representativos da forma como a cultura popular contemporânea ou *Cultura Pop*, através de vias de expressão e de influência dos meios de comunicação de massas, utiliza e reutiliza personagens, tópicos e ambientes egipcianizantes em reconstituições intencionais carregadas de significado. Paralelamente, estes e muitos outros exemplos que se podem encontrar no cinema, na televisão, na banda desenhada, na publicidade, na literatura de ficção, nos jogos de computador e vídeo, na música pop-rock ou nos *graffiti*, interpelam os profissionais do estudo da civilização egípcia com questões centrais e decisivas, que não podem mais ser ignoradas ou ficar sem resposta: devem estes (novos) "recursos" fornecidos pela cultura popular ser desconsiderados e desvalorizados como produtos menores, insignificantes, irrelevantes e excêntricos ou, antes, ser objecto de estudo sério, aprofundado, académico? Deve a Egiptologia incorporar no seu seio a reflexão cientificamente conduzida sobre esta realidade da cultura popular, cada vez mais global, numa autêntica globalização massificada do conhecimento cultural sobre a civilização dos faraós, quando, no fundo, está em causa uma reapropriação, recriação e actualização cultural dos motivos, temas e conceitos inerentes à antiga civilização dos faraós? Devem os egiptólogos instituir a cultura popular contemporânea como domínio de estudo de "pleno direito", na procura de determinar, compreender e explicar as razões, motivações e consequências dessa "inspiração" ou dessa "solução" fundada no Egipto antigo?

As preocupações subjacentes a este questionamento e as (possíveis) respostas a estas questões estão claramente no "espírito" e na base do projecto de investigação "EGYPOPCULT – 'Ich mache mir die (ägyptische) Welt wie sie mir gefällt.' Current Perspectives on Egyptology and Popular Culturen- projecto multidisciplinar", conduzido pelo investigador Abraham Ignacio Fernández Pichel

na Universidade de Lisboa. O título do projecto retoma, em alemão, una frase da conhecida série televisiva sueca *Pippi Langstrumpf* dos anos 60 e 70 do século passado. De forma muito feliz e apropriada, a designação sintetiza a reinterpretação consciente do passado para muitos dos autores e das criações contemporâneas, isto é, "Eu faço o mundo (egípcio) como gosto!" Na sua finalidade epistemológica está clara e intencional a finalidade de promover a integração da cultura popular no campo académico da Egiptologia, reduzindo ou anulando as desconfianças, os preconceitos e as resistências que, compreensivelmente, ainda subsistem.

O Projecto Egypopcult, sedeado no Centro de História da Universidade de Lisboa, é financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) – projeto FCT 2022.07095 –, contando com uma equipa alargada, multidisciplinar e intergeracional, de investigadores e especialistas nos vários domínios em estudo – literatura, história da arte, comunicação audiovisual, estudos culturais, museologia ou informática, incluindo naturalmente a Egiptologia –, oriundos de mais de 30 universidades e instituições europeias, americanas e africanas, em que se inserem a Universidade de Lisboa e a Universidade Aberta (Portugal), a Université Paris IV-Sorbonne e a Université Lille 3 (França), a University of Birmingham e a University of Leeds (Reino Unido), a Polish Academy of Sciences (Polónia), as Universidad de Sevilla, de Huelva, de Valência e a Autónoma de Barcelona (Espanha) e a Montana State University (Estados Unidos da América).

A equipa científica que se ampliou durante a execução do projecto tem, na sua génese, como Investigador Principal (PI), Abraham I. Fernández Pichel, onze membros científicos, quatro consultores e mais de 40 colaboradores externos. Prezando o uso de rigorosas técnicas e metodologias de pesquisa e de exploração dos vários tópicos da cultura popular onde o Egipto antigo surge de forma mais impositiva ou mais superficial, o que se pede a estes investigadores é que sejam capazes de convocar e usar um vasto leque de conceitos básicos e de aproximações teóricas que sustentem os seus processos de trabalhos e as suas conclusões. Sem sermos exaustivos, não podemos deixar de apontar os contributos e as perspectivas da mnemo-história e da memória cultural, da recepção cultural e da Egiptomania. As visões e determinações dos domínios da historiografia e da historiofotia, da intertextualidade e intermedialidade são também fundamentais

para o enquadramento, reconstituição e leitura interpretativa de ambientes e modalidades associadas à cultura popular. De igual modo, não se podem escamotear as leituras resultantes das explorações feitas sob o escopo da cultura visual ou da ficção meta-histórica.

A cultura popular contemporânea concede um extenso terreno temático a que estes conceitos e aproximações teóricas se podem aplicar e, assim, fornecer criativos e originais levantamentos e questionamentos. No fundo, está em causa eleger novas fontes (por exemplo, jogos de vídeo, séries televisivas, filmes, música, álbuns de banda desenhada, etc.) para o estudo da recepção e influência dos motivos egipcianizantes. Através delas será possível percepcionar o grau de impregnação e reprodução dos *leitmotivs* egípcios na cultura popular e global. A constante ressemantização desses motivos, ou até o surgimento ou anulação de outros, são linhas de estudo e de interpretação particularmente significativas para detectar e estabelecer diferenças, continuidades, núcleos de insistência, factores de apagamento.

A cultura popular (processo dinâmico em permanente reformatação) orienta-se hoje para novas problemáticas, temáticas e instrumentos. Contando com poderosos factores de aceleração e potenciação introduzidos pela cultura mediática, a cultura popular contemporânea goza de uma expansão e de um alcance de produção e consumo global, por vezes verdadeiramente planetária, universal, como nunca se tinha verificado.

A colocação da cultura popular no centro das investigações significa, simultaneamente, um reforço das linhas contextuais, na diacronia e na sincronia e em espaços geográfico-culturais distintos, separados ou complementares, como elementos explicativos, tendo como renovados objectos de análise, por vezes em simultâneo, o autor e o público, o emissor e os receptores. A "pedagogia da Egiptologia" sai − tem de sair − do tradicional e aceite conforto dos fóruns de pesquisa e de debate estritamente académicos para, de uma forma sempre cientificamente conduzida, se espraiar por áreas, domínios e linhas de investigação menos convencionais, aceites e reconhecidas à luz dos antigos padrões disciplinares. É forçoso e benéfico captar e ganhar esses territórios para a causa da percepção da Egiptologia na cultura popular.

Como dizíamos, um projecto de investigação verdadeiramente conduzido com o propósito de estabelecer e transmitir conhecimento e saber não pode ficar limitado exclusivamente ao quadro dos investigadores participantes ou aos seus simpósios especializados de trabalho conjunto. E, neste sentido, "Ich mache mir die (ägyptische) Welt wie sie mir gefällt. Current Perspectives on Egyptology and Popular Culture", tem sido exemplar. Quer através de apresentações formais e específicas sobre as dinâmicas e linhas de investigação do projecto em fóruns da especialidade (ex. no 13º Congresso Internacional de Egiptologia, realizado em Leiden, de 6 a 11 de Agosto de 2023), quer através da publicação de obras de referência resultantes da reflexão multidisciplinar congregada, quer através de eventos para o grande público, como participação do responsável do Projecto em vídeos[5] ou em podcasts,[6] quer através de seminários aplicados dedicados à desconstrução-construção-reconstrução de novos paradigmas de estudo e análise da dimensão de cultura popular da história do Egipto antigo, quer através da criação e alimentação de um *site*, de uma base de dados em linha, de acesso aberto, com mais de 1000 produtos, além de textos e conteúdo académico, e de uma rede científica a nível internacional.[7]

Durante o período de execução do projeto, os membros da equipa e os colaboradores foram responsáveis pela introdução nesta base de dados de informação sobre obras da cultura popular que se refiram, explícita ou implicitamente, à civilização egípcia. Além disso, esta plataforma informática permitirá o intercâmbio entre organizadores e utilizadores, a fim de a alimentar continuamente com novos conteúdos e comentários. Ao mesmo tempo, a análise transversal destas e de outras fontes documentais e visuais será essencial para a organização de cursos de formação e conferências.

Sem sermos exaustivos, mas ilustrando com casos concretos o acima indicado, aliste-se igualmente a monografia colectiva, com edição a cargo de Abraham I. Fernández Pichel, *How Pharaohs Became Media Stars: Ancient Egypt and Popular Culture*,

5 https://www.youtube.com/watch?v=4RjtIrpnRu8&t=150s (acedido a 17/02/2024).
6 https://podcasts.apple.com/pt/podcast/20-%C3%A0-conversa-com-abraham-fern%C3%A1ndez-pichel/id1612113547?i=1000610455341 (acedido a 17/02/2024).
7 https://egypopcult.com/ (acedido a 17/02/2024).

Archaeopress Egyptology 48, Oxford, 2023, 250 pp. ISBN 978-1-80327-626-7 | ISBN 978-1-80327-627-4 (e-Pdf).[8]

A monografia fornece novas evidências da interdisciplinaridade existente entre a Egiptologia e a cultura popular. De facto, a cultura dita *pop* (cinema, ficção de género, séries televisivas, banda desenhada, *graffiti*, jogos de computador e de vídeo, música *rock* e *heavy*, seriados radiofónicos, entre outros) recorre frequente e abundantemente a narrativas e motivos retirados da observação e do estudo do antigo Egipto. Os vários autores, nos 13 capítulos-textos das cinco secções de *How Pharaohs Became Media Stars*, realizam, de forma mais teórica ou aplicada, uma reinterpretação e reactualização consciente do passado egípcio na obra de vários autores, em produções cinematográficas, em *sites* da *internet*, em trabalhos contemporâneos. Destaque-se igualmente, em torno desta publicação, a entrevista de Abraham Férnandez Pichel no Youtube.[9]

O Seminário Internacional "Egypopcult: Reception of Antiquity in Contemporary Popular Culture", aberto a toda a comunidade académica, também organizado pelo Projeto Egypopcult e acolhido pelo Centro de História da Universidade de Lisboa (Portugal), que se realizou em modalidade híbrida, de 24 a 26 de janeiro de 2024, com as sessões presenciais (nos dois últimos dias) a terem lugar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, foi mais uma iniciativa destinada à discussão aprofundada dos estudos de recepção da Antiguidade nas suas diversas manifestações. O intenso programa do Seminário, num quadro que permitiu, além do Egipto, incorporar igualmente a Mesopotâmia, Grécia e Roma antigas, permitiu aos especialistas efectuarem abordagens em torno de temas como o cinema, as séries televisivas, a banda desenhada, os jogos de tabuleiro e de computador, a publicidade, a literatura de género, entre outros, e fomentou a criação de um quadro de referência no domínio dos estudos de receção com novas abordagens a essas múltiplas recriações do antigo Egipto na cultura popular contemporânea.

8 Pode aceder ao livro e descarregá-lo em formato PDF em https://www.archaeopress.com/Archaeopress/Products/9781803276267.

9 https://www.youtube.com/watch?v=-uo7JQaQi3Q (acedido a 17/02/2024).

Uma última palavra para diferentes iniciativas levadas a cabo pelo Egypopcult em escolas secundárias espanholas e portuguesas destinadas a percepcionar e estabelecer como é que os jovens estudantes dos primeiros anos do secundário integram produtos da cultura popular nas actividades e aprendizagens quer em situações de sala de aula, quer por meio de texto de apoio ou dos próprios manuais escolares.

É incontestável que o aparecimento de novos meios de comunicação social e a sua enorme difusão nas últimas décadas do século XX e até à atualidade aumentaram e diversificaram consideravelmente a recepção de temas e motivos egípcios e a influência egípcia em várias esferas culturais. Sendo por isso, por um lado, inegável a capacidade da cultura popular contemporânea para recuperar elementos do passado egípcio a partir do ponto de vista do presente, é, por outro, imperioso reconhecer o seu enorme poder de influência na formação de ideias e representações sobre o antigo Egipto e, sobretudo, o seu papel na globalização massificada do conhecimento cultural sobre a civilização dos faraós, a sua cultura, as suas caraterísticas, as suas personagens e as suas divindades. É imperioso e mandatório valorizar a cultura popular egipcianizada como uma subdisciplina da Egiptologia de pleno direito. Com o "'Ich mache mir die (ägyptische) Welt wie sie mir gefällt.' Current Perspectives on Egyptology and Popular Culture", um projecto multidisciplinar, tais vertentes estão definitivamente assentes e ganham um substantivo e renovado incremento com a sua consideração e tratamento científico no domínio das Humanidades, em geral, e da Egiptologia, em particular. Já não era sem tempo!

CONGRESSO INTERNACIONAL *MULTUS HINC IPSO SERMO* DE TACITO: Tacitus and the Paths of History

João Paulo Simões Valério
Universidade de Lisboa, Centro de História
jvalerio@edu.ulisboa.pt | https://orcid.org/0000-0001-6803-6008

Realizou-se, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, entre os dias 26 e 29 de Novembro de 2024, o congresso internacional *Multus hinc ipso sermo* de Tacito: Tacitus and the Paths of History, promovido conjuntamente pelo Centro de Estudos Clássicos e pelo Centro de História, ambos da Universidade de Lisboa.

Este congresso reuniu diversos académicos especializados em Tácito, tendo juntado diferentes gerações de estudiosos, desde jovens académicos, vindos dos quatro cantos do mundo, que apresentaram as suas comunicações a partir das suas reflexões de teses de mestrado e de doutoramento, até nomes consagrados nos estudos de Tácito no panorama académico mundial.

As temáticas foram heterogéneas, tendo este congresso dado a oportunidade aos investigadores de apresentarem as suas reflexões em assuntos tão variados quanto elementos narratológicos, recepção da obra de Tácito desde o Renascimento à actualidade, passando por novas perspectivas no que diz respeito ao entendimento que Tácito teria da religião e por uma possível filosofia de história imbuída na sua obra.

O encontro iniciou-se com a intervenção do Professor Doutor Hermenegildo Fernandes, Director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que fez as saudações institucionais em nome da Faculdade, tendo sublinhado a alegria que era estar num congresso relativo a um historiador, sendo ele próprio um historiador. Em representação dos directores dos seus respectivos centros, a Professora Doutora Ana Maria Lóio (Centro de Estudos Clássicos) e o Professor Doutor Rogério Sousa (Centro de História), ressaltaram o trabalho dos centros e a sua colaboração institucional. A Professora Doutora Maria Cristina Pimentel,

por seu lado, afirmou que ainda havia muito trabalho a fazer quanto ao estudo de Tácito, mormente no que diz respeito ao estudo de recepção do historiador romano em Portugal. Por fim, o Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues enfatizou a colaboração entre ambos os centros, tendo igualmente frisado a grande variedade de nacionalidades dos oradores presentes.

A primeira *keynote* do congresso ficou a cargo de Olivier Devillers (Université Bordeaux Montaigne), que considerou a figura do senador em Tácito, tendo partido do estudo de caso de M. Emílio Lépido para indagar os comportamentos dos senadores no Principado. A restante manhã foi dedicada a assuntos que foram desde a sugestão de que Tácito pretendia que a opinião de Marco Apro, um dos interlocutores do *Diálogo sobre os Oradores*, reflectisse as suas próprias posições relativamente à oratória romana (William Dominik, Universidade de Lisboa/ /University of Otago), os componentes narratológicos e linguísticos presentes nos *Anais* dentro do uso estratégico que Tácito concedeu às mulheres na sua narrativa (Caroline Kroon/Imme Laseur, University of Amsterdam), transitando para a indagação dos fragmentos das *Histórias* em textos latinos da Antiguidade Tardia (Concetta Longobardi, University of Naples Federico II). As restantes comunicações da manhã abordaram a imagem contrastante dos Galbas (cos. 144 e o imperador do ano de 69; Marshall Buchanan, University of Michigan), a ironia trágica em Tácito (Maria José Ferreira Lopes, Universidade Católica), tendo a última comunicação feito uma análise da imagem do imperador Tibério em Tácito (Panayotis Kourousias, National and Kapodistrian University of Athens). No período da tarde, seguiu-se a segunda *keynote* do dia, que ficou a cargo de Ellen O'Gorman (University of Bristol). A académica, reflectindo sobre quando é que terminariam os *Anais*, propôs uma análise proléptica, tendo, a partir desta observação, tentado recriar o momento em que Tácito completou esta obra. A terceira sessão do congresso prosseguiu com comunicações que se moveram entre a geografia do Império Romano (Jared Hudson, Harvard University), baseada no *Agrícola*, i.e., a Britânia, tendo a comunicação seguinte deslocado o seu foco para Oriente e incidido sobre o conhecimento que Tácito teria sobre os Partos (Leonardo Gregoratti, University of Udine). A última apresentação desta sessão (Martin Stöckinger, University of Köln) convidou a uma leitura dos testamentos

preservados na obra de Tácito, tendo sido sublinhadas as circunstâncias históricas em que estes documentos foram elaborados como decisivas na caracterização das pessoas envolvidas. A última *keynote* do primeiro dia foi da autoria de Rosario Moreno Soldevila (Universidad Pablo de Olavide). A académica discorreu sobre os aspectos teatrais presentes nos *Anais* como críticas ao abuso de poder por parte de um *princeps*.

O segundo dia iniciou-se com três comunicações relativas à recepção de Tácito, que se estenderam diacronicamente até ao século XX, tendo-se movido entre latitudes tão diferentes quanto a imagem do *outro* desde Tácito até ao romancista nigeriano Chinua Achebe (Eleni Bozia, University of Florida), à recepção de Tácito no historiador português Oliveira Martins (João Paulo Valério, Universidade de Lisboa), e à recepção tacitiana no Magrebe Francófono do século XIX (Kyle Khellaf, University of California). Seguiram-se comunicações respeitantes às leis e ao direito. Os oradores sublinharam o conhecimento técnico que Tácito tinha das leis romanas (Pablo Rojas, University of Edinburgh; Renske Janssen, Leiden University). Seguiu-se, depois do almoço, a primeira *keynote* deste dia, que foi proferida por Fabrice Galtier (Université Clermont Auvergne). O académico francês aproveitou a narrativa da visita de Germânico ao local da batalha de Teutoburgo, presente no livro I dos *Anais*, para reflectir sobre o significado de "passado doloroso" em Tácito. De seguida, os trabalhos voltaram a concentrar-se na recepção do historiador romano, centrando-se a primeira comunicação na descrição que Tácito fez sobre o Egipto e o itinerário de Germânico em terras egípcias, que ainda hoje é seguido pelos turistas que se deslocam a esse país (Rogério Sousa, Universidade de Lisboa). A segunda comunicação, sob a responsabilidade de Teresa Mocharitsch (University of Graz), abordou a recepção da *Germânia* desde a época do Renascimento à actualidade. A última *keynote* deste dia ficou a cargo de Claudio Buongiovanni (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli), que nos ofereceu uma comunicação sobre o léxico tacitiano, tendo mormente incidido em palavras e termos raros do seu *corpus*.

O penúltimo dia iniciou-se com uma *keynote*, que foi proferida por Holly Haynes (The College of New Jersey). A académica propôs uma análise da narrativa sobre Germânico nos livros I e II dos *Anais* à luz de um entrelaçamento entre

elementos cómicos e trágicos que desaguaram na síntese trágica da história da Roma Imperial. A primeira comunicação da sessão deste dia abordou a oposição senatorial no principado de Tibério, tendo o orador (Christos Frossinakis, National and Kapodistrian University of Athens) concluído, a partir desta análise, que Tácito fornece um exemplo de uma historiografia que mistura motivos literários com factos históricos. Seguiram-se comunicações que abordaram o conceito de *inuidia* em Tácito (Federico Pretese/Maria Carvalho, Universidade de Lisboa) e os aspectos narratológicos das decapitações de Galba e de Sabino no Capitólio presentes nas *Histórias* (Kimberly Harris, University of Sydney). A oitava sessão do congresso iniciou-se com as considerações de Tácito sobre o boxe e a luta livre gregas (Mauro Costa, Universidade de Lisboa), tendo o orador seguinte (Noam Rytwo, University College London) elaborado uma comunicação sobre o papel de *simulator* e *dissimulator* de Élio Sejano nos *Anais*. A última comunicação desta sessão centrou-se no dilema de Germânico no que diz respeito à possibilidade de uma nova guerra civil (Theodore Boivin, University of Cincinnati).

A segunda *keynote* do dia foi da autoria de Rhiannon Ash (University of Oxford). A académica, conhecida tradutora e comentadora do historiador romano, apresentou uma comunicação sobre os efeitos dos boatos em Tácito, especialmente sob o ponto de vista do género, em que as mulheres são, de maneira geral, caracterizadas como incapazes de manter um segredo, levando, deste modo, à desgraça dos seus próprios familiares. Rhiannon Ash concluiu que a narrativa de Tácito sobre rumores fornece um espelho sobre a *domus* imperial romana. A nona sessão deste congresso pautou-se pela heterogeneidade dos assuntos discutidos. Enquanto o primeiro orador (Sebastian Tyrrall, University of Cambridge) sugeriu uma nova leitura do significado da religião em Tácito, o segundo (Kayque Santos, Universidade de Lisboa) fez uma análise do conceito de *imperium* desde o historiador romano até ao *De Gestis Mendi de Saa* do jesuíta José de Anchieta (século XVI). A terceira oradora, por seu lado, discorreu sobre a verdade contida nos testemunhos de escravos sob tortura presente nos *Anais* (Lydia Spielberg, University of California). A académica concluiu que as narrativas constantes em Tácito provêm dos próprios donos dos escravos que tentam, desse modo, impor um discurso aqueles que dominam. A última *keynote* do dia esteve a cargo de Victoria

Emma Pagán (University of Florida), porventura a mais conhecida estudiosa de Tácito. Pagán falou, nesta comunicação, sobre o processo de elaboração da *Tacitus Encyclopedia* (publicada em 2023), labor considerável, que não teria sido possível sem a apaixonada colaboração dos académicos que nela participaram.

O último dia foi preenchido com duas sessões e uma *keynote*. A primeira comunicação incidiu sobre a história alternativa nos *Anais* (Aske Poulsen, Lund University), enquanto a segunda recaiu sobre o uso da retórica feminina por parte de Tácito na construção do género, tendo a oradora recorrido ao exemplo de Agripina Menor (Caitlin Gillespie, Brandeis University). A primeira sessão do dia foi concluída com uma comunicação sobre a noção de *superstitio* nos *Anais* de Tácito em diálogo com as obras de Plínio-o-Jovem e Suetónio (Darja Šterbenc Erker, Humboldt University of Berlin). A última sessão deste congresso começou com uma proposta de Filosofia da História (George Baroud, University of North Carolina, Chapel Hill), tendo a segunda discorrido sobre a visão de Tácito acerca das revoltas das províncias sob domínio romano segundo a dicotomia *libertas* e *seruilitas* (Ralph Moore, Independent scholar). A última falante propôs uma visão holística do estilo tacitiano, tendo oferecido novos caminhos no que a este ponto diz respeito (Sanne van den Berg, University of Amsterdam). O congresso foi encerrado com a *keynote* de Andrew Feldherr (Princeton University), que infelizmente só pôde estar connosco via *Zoom*. O académico ofereceu-nos, não obstante, uma leitura muito pertinente, a partir do livro IV dos *Anais*, sobre a temática da variedade e a noção de tempo em Tácito.

Coube às Professoras Doutoras Ana Maria Lóio e Maria Cristina Pimentel, em representação do Centro de Estudos Clássicos, e ao Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues, em representação do Centro de História, as considerações finais. Foi ressaltado pela Professora Doutora Ana Lóio o êxito deste Congresso e o papel dos membros da Comissão Organizadora, dos moderadores, e dos voluntários na condução dos trabalhos, tendo o Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues anunciado a publicação dos resultados deste congresso numa editora internacional.

Em conclusão, foram quatro dias profícuos e de saudável discussão entre os palestrantes. A audiência mostrou-se sempre interessada, tendo os trinta minutos

legados a debate sido preenchidos por questões oportunas que motivaram respostas e reflexões meritórias. As discussões continuaram nos *coffee breaks* e nos períodos de almoço que se seguiram, num saudoso ambiente de fraternidade académica. Foram, podemos afirmar, quatro dias inesquecíveis, e esperamos, ansiosamente, pela obra colectiva que sairá deste congresso, em que se demonstrou que o estudo de Tácito continua actual e pertinente.

RECENSÕES
REVIEWS

JAN CHRISTIAN GERTZ (2023), *Genesis 1-11. Historical Commentary on the Old Testament*. Leuven/Paris/Bristol, CT, Peeters, 423 pp. ISBN 978-90-429-5157-0.

Jan Christian Gertz, especialista em Estudos do Antigo Testamento e Professor na Faculdade de Teologia da Universidade de Heidelberg, apresenta na sua mais recente obra, intitulada *Genesis 1-11* e editada pela Peeters, um comentário aprofundado e minucioso aos primeiros onze capítulos da Bíblia. Como o autor refere na introdução, os mesmos versam sobre "the essence of everything present and future" (p. 1). Poder-se-ia afirmar, então, que Gn. 1-11 – correspondente ao que podemos designar como a "Primeval History", a parte mais mitológica do Livro de Génesis – contém a chave para decifrar, entender e apresentar os relatos que lhe sucedem. Aqui encontramos uma ampla gama de explicações de cariz geográfico, genealógico, ontológico ou mesmo relacionadas com o mundo natural.

Estruturada consoante os diferentes episódios que estes capítulos encerram, desde a criação do mundo à geração de Sem, a obra explora a interligação estabelecida entre os eventos narrados, os seus simbolismos espácio-temporais, a importância das *toledot* (as gerações), as fontes primárias e as possíveis influências literárias, nomeadamente mesopotâmicas. No que respeita às fontes, Gertz salienta que Gn. 1-11 terá sido escrito de forma relativamente independente do restante Pentateuco (p. 6) e resulta fundamentalmente de duas fontes que denotam diferenças linguísticas e estilísticas: a fonte sacerdotal (da primeira metade do séc. VI a.C.) e a não-sacerdotal (presumivelmente anterior).

Para cada um dos diferentes episódios analisados, o autor começa por apresentar uma tradução. A esta, segue-se uma lista bibliográfica actualizada, contendo os estudos anteriores mais relevantes, algumas notas de carácter filológico e um comentário geral onde são discutidos aspectos tais como a tipologia, a estrutura, a datação e/ou eventuais paralelismos. A finalizar, aparecem os subpontos designados "scolarly exposition" 1 e 2, que coincidem com a análise mais apurada e exegética, por vezes apresentada verso a verso. Somam-se dez partes: 1)- A criação do mundo (Gn. 1:1-2:3); 2)- A narrativa do jardim (Gn. 2:4-3:24); 3)- Os descendentes de Adão e Eva (Gn. 4:1-26); 4)- O registo das gerações de Adão (Gn. 5:1-32); 5)- Os filhos dos deuses e as filhas do homem (Gn. 6:1-4); 6)- A narrativa do Dilúvio (Gn. 6:5-9:17); 7)- Os filhos de Noé (Gn. 9:18-29); 8)- A tábua das nações (Gn. 10:1-32); 9)- A torre de Babel (Gn. 11:1-9); 10)- As gerações de Sem (Gn. 11: 10-26). Como referido, cada qual segue a mesma organização interna.

Algumas ideias e conclusões avançadas por Gertz merecem destaque. No que à criação do mundo diz respeito, o autor destaca o tempo como vector fundamental e categorizador da obra divina (p. 41). É este que sobressai, não só quando Deus separa a luz das trevas e quando cria os designados "luzeiros" (o Sol e a Lua), ritmando, desta feita, o mundo ciclicamente e impondo uma calendarização festiva, como quando descansa ao sétimo dia, mensurando o tempo de acordo com a semana de sete dias. Mormente, a fórmula que conclui cada dia de criação – "E Deus viu que isto era bom" – aproxima o Deus bíblico de um artífice que, satisfeito com o seu trabalho, o dá por terminado, aprovando a sua execução (p. 44).

O episódio do Éden está intimamente ligado ao dos filhos do casal primordial, Adão e Eva. Neste âmbito, a serpente, que marca presença noutras literaturas e mitologias pré-clássicas (egípcias e mesopotâmicas), afirma-se como um elemento de importância extrema. Gertz relembra a relativa homofonia entre as palavras hebraicas "nu" (condição inicial de Adão e Eva) e "astuto"

(adjectivação utilizada para a serpente), afirmando que a consciência da nudez derivada das novas habilidades cognitivas adquiridas por instigação da serpente é indissociável da esperteza do animal (p. 104). Aliás, desta primeira transgressão da vontade divina advém o conhecimento, que, por sua vez, possibilita traçar uma distinção entre o bem e o mal, e, consequentemente, optar por uma destas vias (p. 186). Quando Caim mata o irmão – momento que o autor ressalta como aquele em que é introduzida primeiramente em Génesis a linguagem do pecado (p. 187) – há inerente a essa acção uma escolha, escolha essa que havia inicialmente sido potenciada precisamente pela intervenção da serpente.

Sobre Gn. 6:1-4, o autor sublinha a importância da "carne" referida no versículo 3, expressão da mortalidade humana e da condenação divina, que será o ponto de partida para a afirmação da corrupção da humanidade (p. 241). Aliás, a corrupção da carne desembocará no dilúvio, episódio que se alicerça num mito que circulava há séculos na Mesopotâmia. Sobre este último episódio, Gertz ressalta a sua natureza contra-mítica, apresentando-se o dilúvio como um espelho invertido da Criação (p. 268). Após a salvação de Noé e da sua família, e depois de Deus aceitar a maldade da humanidade e, não obstante esta, se comprometer a abençoar a Terra, segue-se o episódio correspondente à edificação da Torre de Babel. Relativamente a este, o autor refere que o intuito primeiro da construção residia na tentativa de evitar possíveis dispersões (p. 399). O facto de ela colocar em causa a fronteira pré-estabelecida entre as esferas divina e humana não parece, portanto, intencional. Tudo derivaria de um "medo existencial" (idem). Todavia, mesmo que inadvertidamente, ao colocar em causa o equilíbrio da Criação, a humanidade obriga Deus a intervir, tendo Ele descido a fim de "confundir de tal modo a linguagem deles que não consigam compreender-se uns aos outros" (Gn. 9:7). A partir deste ponto, a humanidade dispersa-se e "the genealogies focus on leading to Israel", "the nations of the world descend leads through Shem, Terah, Abraham, and Isaac to Jacob/Israel and his sons, the forefathers of the tribes of Israel" (p. 419).

Concluindo, o livro em análise constitui um estudo aturado, coerente e bem fundamentado sobre os capítulos que precedem os ciclos patriarcais, i.e., o início da história de Israel. Gertz explora cada verso filológica, estilística e simbolicamente, oferecendo ao(s) leitor(es) uma visão extremamente coesa sobre o início do Antigo Testamento e aquelas que constituem as bases do mundo humano e natural segundo a matriz judaico-cristã.

Maria de Fátima Rosa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

REFAEL (RAFI) BENVENISTI (2024), *Economic Life at the Dawn of History in Mesopotamia. The Birth of Market Economy in the Third and Early Second Millennia BCE*. Berlin/Boston, De Gruyter, 211 pp. ISBN 978-3-11-106510-6 (109.95€).

Recentemente editada, a obra do economista Refael (Rafi) Benvenisti, intitulada *Economic Life at the Dawn of History in Mesopotamia. The Birth of Market Economy in the Third and Early Second Millennia BCE*, constitui uma tradução da versão hebraica publicada em 2014 pela Magnes Press.

A mesma decorre da tese de doutoramento do autor, apresentada à Universidade Hebraica de Jerusalém, em 2012, subjacente ao tema "Economic Institutions in Old Assyria Trade in the Twentieth to the Eighteeth Centuries BCE". Com esta nova edição da renomada De Gruyter, datada do presente ano, o público anglófono pode, assim, contactar com a análise inovadora que Benvenisti tece sobre o sistema económico nos alvores da civilização mesopotâmica, e cuja tradução ficou a cargo de Naftali Greenwood.

Tal como o autor afirma, este trabalho pretende ser uma ampliação das temáticas anteriormente trabalhadas durante o doutoramento, procurando as bases do sistema económico praticado durante o II milénio a.C., nomeadamente no que diz respeito às instituições assírias e às suas colónias mercantis, de entre as quais se destaca Kaneš. Assim, a obra inicia com uma perspectiva sobre o primeiro sistema económico posto em prática com a emergência do urbanismo, em meados do IV milénio a.C., e derivado das múltiplas inovações tecnológicas que então terão surgido (inovações essas que o autor elenca, ainda na parte introdutória, destacando o seu contributo em termos do desenvolvimento económico).

O principal argumento de Benvenisti consiste numa releitura acerca da estrutura e da organização socioeconómica da terra localizada entre o Tigre e o Eufrates. Baseado no modelo da "Nova Economia Institucional", o autor refuta algumas ideias tradicionais, baseadas nas premissas do paradigma "primitivo-substantivo", que é normalmente aplicado a estágios civilizacionais como aquele que encontramos na Mesopotâmia do III e início do II milénios a.C. ou mesmo na coeva civilização egípcia. Baseado em testemunhos escritos, o autor assume a existência de instituições económicas tais como "direitos de propriedade", "mercado" ou "sistema de crédito", pondo em causa a ideia de que a propriedade privada e o arrendamento de meios de produção eram, sobretudo em finais do III milénio a.C., relativamente limitados. Por outro lado, considera verosímil a aplicação do conceito de "economia de mercado" a este período.

O livro apresentado encontra-se, por isso, dividido em capítulos que versam cada qual sobre diferentes instituições económicas, que o autor debate pormenorizadamente à luz dos textos antigos. Nas primeira e segunda partes, discutem-se os conceitos de "direitos de propriedade", "trocas" e "mercado". Para cada um é oferecida uma explicação detalhada partindo do ponto de vista da disciplina de Economia. Posteriormente, os mesmos são estudados tendo em conta a moldura socioeconómica da antiga Mesopotâmia. Benvenisti alega que existiam direitos de propriedade sobre casas, indivíduos escravizados e alguns bens pessoais (aspecto que, aliás, não é contestado actualmente), no entanto, avança ainda a possibilidade de existirem direitos sobre as terras, i.e., o usufruto das terras faria parte de um sistema de remuneração que estava reservado a trabalhadores com algum estatuto dentro de uma determinada organização económica (p. 32). Embora estas organizações fossem, sobretudo no III milénio a.C., essencialmente o templo e o palácio, o paradigma terá mudado no milénio seguinte, sendo que nessa altura a propriedade detida por indivíduos a título privado terá aumentado substancialmente.

Benvinisti adianta ainda que para falarmos em mercado é necessária a existência de um sistema de trocas, sendo este assegurado mediante a determinação de custos, que, por sua vez, exigem medidas estandardizadas. Ora, não terá sido ao acaso que, na antiga Mesopotâmia, monarcas como o rei Ur-Nammu (c. 2112 – c. 2095 a.C.) se preocuparam com a uniformização dos pesos e medidas, deixando registos escritos das políticas tomadas nesse campo (p. 53). Nesta altura, a cevada era a

'moeda' de troca fundamental, embora alguns itens fossem comutados por quantidades de metais (o cobre nos períodos mais recuados, e, mais tarde, a prata). Um dos contextos onde esta lógica sobressai é o de Ashur e das suas colónias localizadas na zona da Anatólia.

Desta forma, o terceiro e quarto capítulos discutem as ideias de 'crédito', 'financiamento' e 'instituições de aplicação de 'leis'' sobretudo tendo em conta o quadro acima (i.e. a Assíria). Como o autor bem demonstra, no início do II milénio a.C., o sistema de operação dos comerciantes assírios estava em pleno desenvolvimento e várias eram as organizações que derivavam do complexo sistema de relações estabelecido, como diferentes tipologias de parcerias e contratos ou sofisticadas instituições de crédito que incluíam "consumer credit to acquire and maintain long-term assets and comercial credit … to operate the trading sysrtem" (p. 88). No entanto, para a manutenção deste sistema era naturalmente necessária a existência de normas que fossem mantidas, quer por via privada (por diferentes códigos comportamentais ou crenças) quer por via governamental (através de directivas emanadas de um processo político). No que respeitava às colónias assírias, existiria uma instituição equiparável à cidade, local onde o conselho municipal ou o funcionário-*limum*, entre outros, tomavam as rédeas em assuntos relacionados com taxações e verificação de pesos e medidas. Esta instituição seria o *kārum* (pp. 149-150).

A fechar a obra, o autor oferece uma extensa conclusão onde reitera que já no IV milénio a.C., em pleno desenvolvimento urbanístico, podemos falar em 'métodos de troca', que assentavam acima de tudo numa medida *standard* – a *sila* de cevada (equivalente a um litro). Para além de sintetizar algumas das ideias avançadas, estabelece ainda uma equiparação com outros sistemas coetâneos e/ou sucedâneos (o egípcio e a liga hanseática). *Economic Life at the Dawn of History in Mesopotamia* apresenta-se, em suma, como uma obra com um cariz inovador, um estudo pormenorizado que oferece uma nova visão sobre o sistema económico na antiga Mesopotâmia, sobretudo nos III e II milénios a.C., aplicando um novo modelo e atentando sobre o evoluir das relações económicas, das redes de relações e das lógicas de mercado.

Maria de Fátima Rosa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

LIDEWIJ E. VAN DE PEUT (2022), *Persuading the Divine. On the Composition of Hittite Prayers*. Studien zu den Boğazköy-Texten, Band 69, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, xx+447 pp. ISBN 978-3-447-11949-8 (89.00€).

The abovementioned book, published in the series *Studien zu den Boğazköy-Texten*, is a revised edition of the author's doctoral thesis, then entitled *Persuading the Divine: The Emergence and Development of Hittite Prayers*, completed under the supervision of Jörg Klinger and Markham Geller and submitted, in 2017, to the Freie Universität Berlin. The underlying research seeks to know *how* Hittite personal prayers were composed and therefore focuses on the rhetorical function of prayers and its internal structures. In addition, the author analyses "the extent to which older prayers have been reused to create new ones" (p. 1). After the "Introduction", where van de Peut

presents a retrospective on previous studies about the composition of Hittite prayers and Hittite rhetoric, as well as a preliminary discussion about Hittite paleography, the book properly begins with the search for a general definition of Hittite prayers and its typology (pp. 31 ff.). Stemming from the definition of Hittite prayers as "texts (written in Hittite) that represent carefully formulated (human) speech that communicates one's petition to one or more benevolent deities and/or supernatural entities" (p. 35), the book establishes a basic typology of Hittite prayers. According to that classification, we may distinguish "independent or personal prayers", "translated prayers" and prayers "incorporated in texts of another genre", e.g. within rituals or votive texts (pp. 38-39).

The book follows with chapter 3, entitled "The Corpus of Hittite Prayers", where we may find an overview of the Hittite prayers' corpus, both prayers within a ritual and independent or personal prayers, but also descriptions and references to its original tablets and copies, as well as its structural elements and parts not recited, e.g. colophons. The chapter includes also an interesting summarised classification of the arguments presented to the addressee of the prayer, e.g. "innocence", "unfairness", "general truth", "confession", "pity", and "[negative] consequences", *inter alia*, allowing us to appreciate some of the elements of Hittite religious logic. Nevertheless, van de Peut inserted in this chapter an edition (in transliteration), a translation and a commentary of the *Prayer to the Sun Goddess of the Earth* (CTH 371, excluding KBo 34.19) (pp. 62 ff.), which could have been also well placed in an appendix to the book, in a similar way to other Hittite texts analysed in the book.

Chapter 4 is entitled "A Unique Prayer of a Scribe to Telipinu". It deals with "the unique status of the Prayer to Telipinu" (pp. 93-100). This status is inferred from the following cumulative characteristics of this prayer: "(1) it is an independent prayer of a scribe, (2) it is addressed to Telipinu, (3) it is to be performed daily, (4) it refers to the Hittite king, queen, and princes in the third person, and (5) it does not contain any references to a specific problem or situation" (p. 93). In the author's opinion, "[t]he prayer concerns Muršili II and was probably composed during his reign." (p. 93), a statement apparently based on the "mention of Muršili II in CTH 377 4 and 37", which would imply "that the version of the prayer to Telipinu that has come down to us, was created during the reign of this king." (p. 100). In fact, the name of Muršili (^{m}*Mur-ši*-DINGIR-*LIM* in KBo 58.10: 4, duplicated by ^{m}*Mur-ši-i-li* in KUB 24.2 obv. 4, and ^{m}*Mur-ši*[*i*-DINGIR-*LIM*] in KUB 24.1 obv ii 10) can refer to Muršili II or to Muršili III, as previously analysed and substantiated by A. Kassian and I. Yakubovich. These scholars think the king mentioned in the text is Muršili II [cf. A. Kassian – I. Yakubovich, 2007, "Muršili II's prayer to Telipinu (CTH 377)", in D. Groddek and M. Zorman (eds.), *Tabularia Hethaeorum. Hethitologische Beiträge Silvin Košak zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, pp. 424-442]. Although this chapter of the book may stand itself as an autonomous research, its importance lies also in the connections and relations established with CTH 376.II and other texts, later in the book.

Before moving to the "case study" presented in chapters 6-9 of the book, van de Peut inserted the topic of "The use and function of proverbs" in Chapter 5. There, the author focused her analysis "on the rhetorical functions of the proverbs and how they are structurally incorporated into the prayers" (p. 102). Hosted in this examination, the book presents a partial edition (in transliteration) and translation of some relevant passages of CTH 378.2, CTH 381, and CTH 384.

After a formal analysis of the proverbs at stake, the author concludes that the "proverbs are structurally incorporated into the prayer in a standardised pattern", *inter alia* (p. 143).

Chapters 6-9, entitled "6. The Prayer of Muršili II to the Sun-goddess of Arinna and Related Prayers", "7. The Elaborate Prayer Introduction and Its Origins", "8. A Plea in Three parts" and "9. The Composition and Textual History of the Prayer for Muršili II in Context", have the most extensive analysis of the book. Its matter is "[…] the composition of the Prayer for Muršili II to the Sun-goddess of Arinna, referred to as CTH 376.II in the present study, and a group of closely related prayers" (p. 1). The justification to select CTH 376.II stands in the book's "Introduction" and lays in the fact that such prayer "is a clear example of a prayer that has been created by reusing the text of older prayers in their entirety" (p. 1).

Chapter 6 deals with the "overall structure of the Prayer of Muršili II to the Sun-goddess of Arinna (CTH 376.II) and the text's relationships to CTH 377, CTH 376.I, and CTH 376.III […]" (p. 2). Chapter 7 is devoted to the so-called "*elaborate prayer introduction*" of CTH 376.II, which is constituted by "the *introduction proper*, the *invocation*, the so-called *'only on Ḫatti'* passage, and the *hymn*" (p. 155). This chapter contains the analysis of similar versions of the "*elaborate prayer introduction*", namely in CTH 377 and CTH 376.4. As a result, van de Peut concludes, for example, that, "[s]ince the three versions of the elaborate prayer introduction resemble each other closely", "they must have a common origin." (p. 223). As a sample of the level of detail included in the analysis carried out in Chapter 7, the description of the "*elaborate prayer introduction*" included in this chapter deals also with the graphical elements used to separate the introductory elements, e.g. the original horizontal rulings. In Chapter 8, we can find the analysis of the plea proper of CTH 376.II, "the most important part of any Hittite independent or personal prayer" (p. 227). The research presented in this chapter deals with the structure, the rhetorical strategies, and the textual history of CTH 376.II, but also its relationships to CTH 376.I, CTH 376.III, and CTH 377. In Chapter 9 ("The Composition and Textual History of the Prayer for Muršili II in Context"), the results obtained in previous chapters "are brought together and compared to what we find in the other prayers in the corpus" (p. 2).

After the brief "Conclusions", where the author recollects the main features of her previous research, the book has eight appendices, the bibliographical list, and an "Index of Cited Hittite Texts" (sorted alphabetically and including inventory numbers, references to publications and CTH numbers). Appendix I contains a catalogue of Hittite prayers and appendix VIII is devoted to the paleography of KUB 24.3++ (CTH 376.II). The other appendices (II-VII) comprehend the edition (in transliteration), translation, and commentary of the texts from where this research stems. In this particular part, as well as in other parts of the book, van de Peut choose to write the *-šḱe*-imperfectives as *-šḱi-*, e.g. *ar-ku-ú-e-eš-ki-mi* (p. 131), as seen in other hittitological publications. Although, given that such imperfective suffix derives from Proto-Indo-European **-sḱé/o-*, it could also have been written *-šḱe-*, along with the forms in *-šḱa-* (exception made to the *-šḱi* of the 2 sg. of the imperative).

Some aspects presented by the author are somehow polemic. As an example, we may cite van de Peut's opinion that "[s]ome scholars have ascribed the authorship of personal prayers, in my view erroneously, to the king who is praying. The king probably commissioned the composition of a new prayer and he may have given specific instructions to the composer to include certain

information or topics. However, one of the conclusions of this study is that learned scholars, referred to as DUB.SAR, "scribe", in the texts, were probably the ones who composed the personal prayers in our corpus and wrote them down." (p. 3), a statement that must be understood in the context of a definition of "composer" as "the person who created or composed the text" (p. 3). In footnote 7, indicating "Güterbock 1964: 111" (which lacks in the book's bibliography, pp. 423 ff.), van de Peut refers to Güterbock as a scholar that "ascribed the authorship of personal prayers […] to the king who is praying". However, Güterbock has also nuanced his own opinion, in that same text: "One of the most prolific authors of the Hittites was king Mursili II, who reigned around 1330 B.C. When I call a king an author I am aware of the fact that kings in general were illiterate and had to rely on the services of the learned scribes. But sometimes we are told by the scribes that they took down one or the other text "from the mouth of the king." And although none of these statements refers specifically to Mursili, his personality speaks so vividly from the texts that go under his name that it is obvious that he must at least have given directions for their formulation, if he did not actually dictate them." [Güterbock, H. G., "A view of Hittite literature", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 84, No. 2 (Apr. - Jun., 1964), 111].

A final remark about the idea of *profane*. Given that É. Durkheim stated that "[t]outes les croyances religieuses connues, qu'elles soient simples ou complexes, présentent un même caractère commun: elles supposent une classification des choses, réelles ou idéales, que se représentent les hommes, en deux classes, en deux genres opposés, désignés généralement par deux termes distincts que traduisent assez bien les mots de *profane* et de *sacré*. La division du monde en deux domaines comprenant, l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée religieuse." (É. Durkheim, *Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse,* Paris: Quadrige / PUF, pp. 50-51) and defines religion as "un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adherent." (op. cit., p. 65), the statements in footnote 117 that "[t]he distinction between religious or sacred and profane is a modern concept, first developed by Durkheim (1912) and later by Eliade (1957) […], which almost certainly cannot be applied to the ancient Hittite worldview. The Hittite language did not develop terminology to distinguish between the two concepts. Instead the Hittites distinguished between pure and impure." (p. 33) seem to refer only to the modern recognition of such opposition between *sacred* and *profane*. In fact, several Hittite words derived from the stem ***marš*** – (or ****marša-***) have been semantically related to the idea of *profanation* or *desecration*, such as ***maršaḫḫ***– "to desecrate", ***maršanu-*** "to desecrate, to profane", ***mārš̄eš̄š̄***– "to become desecrated, to become profane, to become unholy" (also "to become corrupt, to become deceitful"), and ***maršaštarra/i***–, ***marzaštarra***– "desecration, profanement". However, in some cases, it is true that those words are in opposition to ***šuppi-*** "purified, sacred" or its derivatives, as is the case of ***maršanu-***, usually opposed to ***(appa) šuppiyaḫḫ***– "(re)consecrate", or ***maršaštarra/i***–, ***marzaštarra***–, usually opposed to ***šuppieššar*** "purity", as rightly recognised by van de Peut in the abovementioned statement. Nevertheless, if we remember that Latin adj. *profanus* (from where the modern word derives) was applied to what was not dedicated to religious use and, therefore, *profane* (cf. *Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, 1968, s.v.), we may perhaps envisage such notion in Hittite mind. For example, the Hittites used the ***ḫuwaši***– stone to "[…] mark off a sacred area, signifying a place where the gods were actually present" (T. Bryce, *Life and Society in the*

Hittite World, Oxford, 2002, p. 157). This may mean that, with a lexicological approach, the ideia of *sacred* appears to be often opposed to the ideia of *impure* or, in other words, frequently related to the idea of *purity*, nevertheless, even the Hittite religious practice may unveil the idea of *profane* within the abovementioned semantics.

In sum, this interesting book presented by van de Peut is a valuable companion to Hittite prayers, dealing with crucial aspects to understand the origin and development of that Hittite textual genre. Along the way, the book promotes new questions and perspectives on Hittite religious thought. Therefore, it is a precious contribution to hittitology.

João Paulo Galhano
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

FILIPPO CARLÀ-UHINK et ANJA WIEBER (2020), *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World*. London/New York, Bloomsbury Academic, 324 pp. ISBN 978-1-3500-5010-5 (£108.00).

A obra editada pela Bloomsbury Academic em 2020, intitulada *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World*, insere-se numa corrente de estudos que tem vindo a desenvolver-se de forma cada vez mais consistente nos últimos anos, com importantes e profícuas análises que englobam tanto estudos de caso como de conjunto. Falamos da investigação sobre figuras femininas da Antiguidade e a forma como as suas *persona*s foram moldadas por uma visão tendencialmente *orientalista*, ou, nas palavras dos editores, "'double estrangement': as both the feminine and the Oriental are perceived as Others to a normative, masculine, Western point of view" (p. 1). Contando com treze contributos reunidos por Filippo Carlà-Uhink e Anja Wieber, o livro foca várias mulheres de uma antiguidade bastante lata (essencialmente do séc. VII a.C. ao séc. VII d.C.), abarcando um escopo geográfico igualmente amplo, que se expande desde as regiões mais a oriente (Mesopotâmia, Pérsia) a territórios ocidentais (Grécia, Roma).

Do mesmo modo, há a salientar a diversidade de veículos da cultura popular que são considerados nesta obra. Desde as – por longo tempo consideradas – mais eruditas ópera e literatura, passando pelo cinema e a televisão, a obra não esquece a designada "fan fiction" e as artes performativas. Na realidade, Carlà-Uhink e Wieber apresentam um conjunto de artigos bastante actuais que demonstram como a antiguidade, encarnada por rainhas, deusas, filhas e esposas, para um público não académico, ainda se mantém refém de alguns pressupostos colonialistas e orientalistas devedores das passadas centúrias.

A abrir o volume, organizado de forma cronológica com o intuito de o leitor se inteirar da complexidade dos diferentes *Orientalismos* forjados ao longo do tempo e em diferentes média, surge o artigo da autoria de Kerstin Droß-Krüpe sobre a lendária Semíramis. Partindo da ópera barroca *Semiramide in India*, uma peça do séc. XVII, são analisados os traços militares desta figura feminina que se apresenta com todas as virtudes consideradas pelo libretista como masculinas. Ao invés de se focar a faceta oriental desta mulher, sobressaem as discussões sobre os papéis de género que iam

beber os seus estereótipos à antiguidade e às suas narrativas. Seguem-se as duas Artemísias de Cária, alvo de um estudo assinado por Irene Berti, que constata a existência de múltiplas visões acerca das mesmas, desde o Renascimento, altura em que algumas rainhas, tais como Catarina de Médici, se colaram à imagem das suas homólogas de antanho para fortalecer a sua regência, à recriação cinematográfica dos sécs. XX e XXI, onde encontramos Artemísias destrutivas e opulentas. Outras recriações mais recentes apresentam Artemísia I e II com uma faceta algo dúbia. Ann-Cathrin Harders permanece no mundo greco-romano ao analisar a trilogia de Mary Renault centrada na vida de Alexandre, o Grande. Focando as personagens Bagoas, Roxane e o próprio Alexandre, a autora oferece uma lógica pós-colonialista, olhando o mundo oriental – mais concretamente a Pérsia – de dentro e esbatendo desta feita a tradicional ideia monolítica acerca desta alteridade.

Na sequência de Alexandre, abre-se espaço ao mundo persa, helenístico e romano, iniciando com a filha do rei Dario III, Dripetis, que, tal como Sabine Müller nos informa no seu estudo, embora fosse uma figura com pouco impacto na historiografia antiga, devido ao seu casamento com Heféstio, e dado o suposto envolvimento deste com Alexandre, é actualmente privilegiada pela *fanfiction*. Neste meio, Dripetis vê-se frequentemente envolvida num intricado triângulo amoroso repleto de pressupostos *orientalistas*: ela é frequentemente submissa, corrupta e/ou intriguista. Marta García Morcillo dedica-se às mulheres de Cartago (Dido, Sofonisba e a fictícia Salammbô) e às suas representações ao longo dos séculos em diversas artes, desde a pintura, à tragédia, à ópera, ao cinema e à televisão. A autora evidencia como algumas delas foram exaltadas em períodos como o Renascimento, imagens de liderança e audácia, tendo esta ideia sido subvertida na viragem para o séc. XX, altura em que constituíam meros símbolos eróticos. Já na segunda metade desta centúria, assistiram a uma regeneração mais *ocidentalizada* das suas *personas*, aparecendo então como mulheres modernas e empoderadas.

Segue-se o artigo da autoria de Mary Hamer, que explora as vidas das britânicas Emma Hamilton e Catherine Stepney, artista e autora, respectivamente, interpretando as equiparações e/ou retratos que delas foram realizados de acordo com a lendária Cleópatra (normalmente sob uma lente pejorativa e sujeita às amarras sociais das suas épocas). A comummente depreciada Fúlvia é alvo da análise apurada de Peter Keegan, que interpreta textos históricos e literários, bem como diferenciados artefactos, com o intuito de compreender como se processou a *orientalização* desta figura feminina ainda no quadro da antiguidade (e que haveria de ecoar até à contemporaneidade). Martijn Icks analisa as imperatrizes dos Severos, nomeadamente Domna, Mesa, Soémia e Mameia, destacando o interesse além-academia que muitos autores e artistas lhes dedicaram. Desde o Renascimento até à actualidade, o autor explora os traços mais orientais que são conferidos a umas, como Soémia, e as que, não obstante a sua origem Síria, são normalmente retratadas como mulheres tipicamente ocidentais (tal como Mameia). Estas abordagens prendem-se, naturalmente, com os contextos históricos em que cada qual está inserida. Desta forma, Mameia é muitas vezes concebida como uma romana tradicional; Soémia como uma prostituta.

Zenóbia é também, naturalmente, figura presente neste volume. A rainha de Palmira é, como refere a autora do artigo em questão, Anja Wieber, recuperando uma frase de Jacob B. Berman "second only to Cleopatra in terms of the visibility of an Oriental woman in the nineteeth-century" (p. 137). Contudo, Wieber pretendeu analisá-la não na cultura popular ocidental, mas sim partindo de um interessante estudo de caso referente a uma telenovela Síria, de seu nome *Al A'babid*

(de 1996). A análise constata precisamente como a óptica se inverte: nesta produção, Zenóbia é uma heroína nacional que representa todo o mundo oriental, retratado como moralmente superior ao ocidente autoritário e despótico do seu opositor Aureliano. Do séc. III d.C. passamos para os IV-V, entrando em cena Gala Placídia, que encaixa na perfeição, segundo Christopher Bishop, no modelo *orientalista* de Said. Com efeito, no início do séc. XX, o poeta Ezra Pound e o psiquiatra Carl Jung preencheram o vazio da sua historicidade incerta com projecções "of her separateness, her eccentricity, her silent indifference, her feminine penetrability" (p. 166).

O antepenúltimo e penúltimo artigos da obra são dedicados a Teodora, mulher de Justiniano, e a Širin, rainha sassânida, e assinados por Filippo Carlà-Uhink e Irene Madreiter, respectivamente. No primeiro, o leitor é introduzido às fontes históricas sobre Teodora, sobretudo à obra de Procópio, *Anekdota*, descoberta e editada em 1623, onde ela é referida como uma antiga prostituta "cruel and ice-cold" (p. 168). Passando por produções alemãs, francesas, italianas e inglesas, o autor discorre sobre a forma como esta mulher aparece comummente retratada como uma agente do poder com a pretensão de estabelecer um imperialismo feminino face ao poder masculino. Por seu turno, Madreiter analisa Širin no cinema iraniano contemporâneo, partindo da recepção dos poetas persas Ferdusi e Nezami, autores que a transformaram numa figura altamente mistificada que acabou por transpor o período medieval e chegar à actualidade. Baseada numa análise minuciosa do filme de 2008, *Shirin*, Madreiter explora os conceitos de "auto-orientalismo" e de "neo-orientalismo", apontando como a película "challenges the nation's Self-Orientalization that has repeatedly relegated women to the marguins of the nation". Assim sendo, Širin apresenta-se como uma figura modelar para as mulheres iranianas.

A fechar, há ainda espaço para uma reflexão de Beate Wagner-Hasel sobre a ginocracia e a reclusão das mulheres. A autora debate o papel feminino nas esferas pública e privada, sobretudo na sociedade ateniense, e explica como as visões enviesadas sobre este impuseram a ideia de que as mulheres viviam numa espécie de isolamento oriental. Esta lógica deu inclusivamente azo à ideia de que as primeiras formas de ginocracia surgiram no Oriente.

Em suma, o volume em análise resulta numa obra muito coesa que vem lançar uma nova luz sobre as concepções *orientalizantes* de mulheres célebres da antiguidade – desde a assíria Semíramis à sassânida Širin. Cada artigo aborda as fontes históricas referentes a uma figura feminina do passado, traçando posteriormente o caminho da sua recepção, em diferentes contextos e através de diferentes média. No final da leitura desta obra, o leitor tem uma noção geral da forma como as sociedades medievais, modernas e contemporâneas, mediante os seus debates sociopolíticos, fizeram uso destas mulheres para explorar os seus ideais. Como denominador comum ao longo dos séculos encontramos precisamente o postulado de Said: "women are usually the creatures of a male power-fantasy" (p. 151), um poder masculino ocidental que se opunha ao *outro* oriental.

Maria de Fátima Rosa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

OLAF ALMQVIST (2022), *Chaos, Cosmos and Creation in Early Greek Theogonies. An antological exploration*. London/New York/Dublin, Bloomsbury, 256 pp. ISBN 978-1-3502-2184-0 (£90.00).

A obra *Chaos, Cosmos and Creation in Early Greek Theogonies* é fruto da tese de doutoramento de Olaf Almqvist. O A. debruça-se sobre a natureza ontológica dos seres humanos e dos deuses e a relação entre estes nos antigos mitos de criação gregos, baseando-se em três obras: a *Teogonia* de Hesíodo, o papiro órfico de Derveni e o mito de Prometeu no diálogo entre Sócrates e Protágoras na obra de Platão. O autor também se socorre da comparação com outros textos cosmológicos, como a prosa teogónica da Ferécides de Siro e a cosmologia de Empédocles, e mesmo de não gregos, como o mito babilónico de *Enûma Eliš* e o livro bíblico do *Génesis*. Para atingir o seu objetivo, a obra desenvolve-se com base em três ontologias: o analogismo e naturalismo de Descola, e o homologismo de William Matthews, ao qual refere-se como panteísmo.

A obra divide-se em 6 capítulos e ainda um apêndice. No capítulo I, "Cosmos and Chaos in Hesiod's *Theogony*" (pp. 21-45), analisa a obra de Hesíodo e os seus fundamentos ontológicos, considerando a entidade Caos, a sua natureza, a tradução mais correta, e o seu papel ao longo da obra, argumentando que este nunca desaparece, mas está sempre presente. Isto é, a instabilidade do Cosmos persiste sempre, e cabe aos intervenientes deste espaço, os humanos, os deuses e os animais trabalharem para o equilíbrio e a harmonia deste. Tanto na literatura cosmogónica grega, como na babilónica, o caos é apenas "controlado". A aparição de Zeus não é significativa do desaparecimento do Caos, mas é a entidade maior responsável pelo seu controlo.

No capítulo II, "Beyond the Golden Age: Sacrifice, Sharing and Affinity in Hesiod's Mekone" (pp. 47-71), discute o episódio de Prometeu, argumentando que não é uma narrativa sobre a queda do Homem da sua situação de igualdade perante os Deuses, mas uma história explicativa da organização do Cosmos e das suas intrínsecas hierarquias. O autor considera que a "Idade do Ouro", na qual os homens tinham a mesma situação que os Deuses, partilhavam a mesa e viviam num espaço utópico, nunca foi explicitamente assim descrita. Na verdade, o mito de Prometeu não só não está incluído na *Teogonia*, sendo uma tradição posterior, como o texto é muito claro nas descrições dos homens e dos deuses, sendo estes ontologicamente distintos, havendo semelhanças, mas contrastando na questão da mortalidade. A relação dos deuses descrita na obra não é de igualdade ou de familiaridade, mas uma relação de proximidade criada pela partilha de refeições. O ato do sacrifício do animal é simbólico da união de todos os envolvidos que dividem a "refeição", criando um elo, e a divisão das suas partes, é alusivo às suas diferenças, da hierarquia do Cosmos, na qual são os Homens são inferiores aos deuses, uma vez que o consumo da carne os aproxima da condição animal.

O capítulo III (pp. 73-97) dedica-se ao papiro de Derveni, atribuído à Orfeu, cujo texto é a expressão da mudança operada no século VI a.C. no que toca à relação dos três intervenientes do Cosmos (deuses, homens e animais). O autor demonstra que a obra, utilizando o texto de Hesíodo como base, denota omissões e acrescentos que transformam a narrativa teogónica numa história mais centralizada e monística, numa tendência a que chama Panteísmo. Isto é, o papiro acentua a igualdade e união das entidades, sendo a pluralidade dos deuses o reflexo das várias características de um único deus, Zeus. Significativa é a cena na qual este come Protógenos, o criador original, e com ele tudo o que foi criado, desde os deuses à própria natureza, assimilando em si tudo e sentindo-se

só, o que o motiva a gerar um novo Cosmos. Ao longo do papiro de Derveni, assistimos a um conjunto de inúmeras relações incestuosas entre Zeus e os demais deuses que gera, e mesmo a sua mãe, como simbolismo desta linha única de ligação entre todas as entidades.

O capítulo IV, "Dionysus Dismembered" (pp. 99-132), é o mais extenso e, certamente, o mais complexo. O autor procura demonstrar que, ao contrário da narrativa hesiódica, no papiro o sacrifício não é um ato de união entre seres ontologicamente distintos, mas de separação, ou mesmo de destruição. Uma vez que, para o Orfismo, o Cosmos já está inteiramente conectado e interligado, sem a necessidade de rituais de comunicação entre os seus três intervenientes, no seguimento da ontologia panteísta. Assim, o ato de sacrifício revela-se redundante e perigoso, arriscando a extinção do laço que une todo o Cosmos e a criação de um novo mundo. Neste sentido, o autor argumenta que o mito do desmembramento de Dioniso pelos deuses, na sua interpretação órfica, é uma manifestação da rutura desta unidade e da criação de uma nova realidade, que dá origem aos homens. O mito teria a função de demonstrar que a abstinência do sacrifício animal (e também do homicídio) é o caminho para a salvação.

No capítulo final, "Protagoras and Greek Naturalism" (pp. 133-143), o autor defende que Protágoras contribuiu para mais uma onda de transformação e adaptação da obra de Hesíodo, dentro da linha dos sofistas do século V a.C. e do naturalismo. Desta vez, a ideia da mesa partilhada entre deuses e homens é interpretada de forma pessimista, símbolo do estado natural da humanidade. Os homens são tidos, na sua origem, como ignorantes e selvagens. É neste contexto que Prometeu surge, dotando-nos de inteligência e cultura. Assim, o homem é "renovado" com este dom divino, que o diferencia dos animais.

O autor conclui considerando que, entre as ontologias discutidas e exploradas pelos gregos, o naturalismo é aquele que perdura no pensamento ocidental, no qual consideramos a natureza uma "entidade", a qual engloba todos os seres, criando um sentimento crescente de igualdade e respeito entre homens, animais e plantas. Segundo o autor, este conceito é essencial para o confronto com os atuais problemas globais de natureza ambiental, especialmente, demostrando que a sociedade beneficia ao olhar para os clássicos e refletir sobre as suas ideias, tirando proveito da capacidade dos gregos se reinventarem.

A obra é notável pela capacidade do autor em abordar, de forma clara e acessível, um tema complexo, priorizando a compreensão das suas ideias. Na introdução, o autor expõe com precisão o que esperar de cada capítulo e oferece um resumo das suas conclusões de cada sessão, facilitando a apreensão dos pontos essenciais. Mais importante, o método usado é extremamente eficiente, estabelecendo paralelos com os demais textos cosmológicos e levando em conta os arquétipos que a maioria das narrativas sobre as origens do mundo contém. O mérito desta obra é a originalidade da sua interpretação dos mitos e a argumentação consistente que invoca.

Emy Netto
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

SOFIA FRADE (2023), *Heracles and the Athenian Propaganda. Politics, Imagery and Drama*. London/New York/Dublin, Bloomsbury, 165 pp. ISBN 978-1-4725-0559-0 (£85.00).

Sofia Frade en *Heracles and the Athenian Propaganda. Politics, Imagery and Drama* tiene como objetivo ofrecer una nueva lectura de la tragedia *Heracles* de Eurípides entendiendo la obra como parte de un contexto cultural, político e ideológico, la Atenas clásica del siglo V a.C., en el que la figura de Heracles es utilizada como modelo de integración de la antigua aristocracia en la polis democrática. La autora considera que esta interpretación de la tragedia puede resolver algunos de los problemas que la crítica tradicionalmente ha observado en *Heracles*, como su estructura. Frade explica que la aparente falta de unidad queda justificada por el caos del antiguo mundo heroico, representado en los dos primeros tercios de la obra, que contrasta con la redención final del héroe ofrecida por Atenas.

Para argumentar esta tesis, como se anuncia en el capítulo 1, *Introduction*, el punto de partida de Frade es necesariamente interdisciplinar: antes de un ofrecer un análisis de la tragedia, atiende la presencia de Heracles en el contexto político-histórico, la religión, la iconografía, la literatura y el teatro clásicos. La autora utiliza el concepto "cultural surface" para hablar de todas aquellas manifestaciones culturales que dialogan con las creencias e ideas, tanto colectivas como individuales, de una misma comunidad. Y defiende que este "cultural surface" es el medio que usa la polis para difundir propaganda de los valores democráticos atenienses.

El empleo del término propaganda, ya desde el título, en el contexto de la tragedia ática precisa de una aclaración que ofrece la autora en el capítulo 2, *Propaganda and Politics in Athens*. Para ello sigue el marco teórico propuesto por J. Ellul (1973), por lo que entiende propaganda como la manipulación (no necesariamente impuesta) sistemática y continua de la información en los distintos medios disponibles con el fin de educar a un grupo y generar un patrón específico de comportamiento, o en el caso concreto de la Atenas clásica, con el fin de promover una identidad comunitaria y justificar el poder de la ciudadanía. El mito se emplea como material propagandístico para que la ciudad apoye la democracia en Atenas y la posición de la ciudad en la política exterior: el mito de la autoctonía justifica la isonomía de los ciudadanos atenienses y su derecho a gobernar su propia tierra, así como el mito de Ion, que abunda en su parentesco con los jonios, sirve para reforzar su liderazgo en la liga de Delos. Las tensiones con la aristocracia, que no puede justificar su poder por su nacimiento noble, y con los aliados de la liga, son tematizados en las distintas manifestaciones culturales del mito que proponen la ciudad como única solución. Y ahí incluye Frade la rehabilitación del rol de Heracles como modelo de propaganda en la Atenas democrática.

En el capítulo 3, *Transforming the Hero. Heracles and the Athenian Ideology*, Frade se centra en la presencia de Heracles en la cerámica, el culto, la literatura y el teatro atenienses del siglo V. Observa un cambio en la recepción cultural de Heracles, la evolución de un héroe violento y con tendencia a la *hybris* que pasa a adoptar características más civilizadas. Comenta la autora que su empleo propagandístico es amplio a pesar de que Heracles no tenía cabida en la acrópolis de Pericles por su relación con la tiranía de Pisístrato en el siglo VI a.C. En el caso de la cerámica, la preferencia creciente por representar a Heracles en escenas como el jardín de las Hespérides o su deificación en el Olimpo tiene correspondencia con la resignificación de Heracles en el contexto de los misterios eleusinos, que prometen la eternidad: la intención de Atenas de hacer un festival panhelénico en

Eleusis responde a intenciones propagandísticas que muestran a una ciudad receptora, que da la bienvenida al necesitado, con Heracles como cara de la integración en Atenas de todos aquellos que acepten seguir sus normas. Esta evolución la observa Frade también en la literatura, donde ya desde Hesíodo se empieza a ver a Heracles como una figura benefactora de la humanidad que desembocará en su utilización en tragedias como *Alcestis* y *Filoctetes* como *deus ex machina*. *Traquinias* y *Heracles* sí exploran la ambigüedad del personaje.

El capítulo 4, *Forsaking the Tripod. Heracles in Athenian Architecture*, extiende el "cultural surface" a la iconografía monumental y a la arquitectura. Considera que la iconografía de los edificios públicos establece un diálogo con los habitantes y construye una ideología identitaria. Toma dos casos de estudio: el tesoro de los atenienses en Delfos, donde la representación de Heracles ignora el episodio mítico del héroe ambientado en el santuario de Apolo para representarlo junto a Teseo, y los edificios del ágora ateniense, en concreto la Estoa Pecile y el Hefestión. Frade observa un doble objetivo propagandístico: por un lado, enaltecer la figura de Teseo, héroe local, a la altura panhelénica de Heracles; por otro, servir de ejemplo de integración y modelo de liderazgo de Atenas ante sus aliados en Grecia.

Exploradas las otras manifestaciones culturales donde la figura de Heracles sirve a un propósito propagandístico, Frade dedica los capítulos siguientes al análisis de la tragedia *Heracles* de Eurípides. El capítulo 5, *Crossing Boundaries. What Is It to Be a Hero?*, se centra en la caracterización del personaje de Heracles. Entiende que Eurípides lo presenta como una figura liminal y compleja, cuyo estatus de héroe benefactor que libra al mundo de monstruos es puesto a prueba al cometer el asesinato de su familia. Frade insiste en que la locura del héroe, que tiene precedentes en Homero, no se usa para subrayar su inocencia: la locura solo vira el objeto del crimen a su familia, pero su comportamiento violento es el habitual y su intención, matar a la familia de Lico, es reprobable. Su caracterización, defiende Frade, es la del aristócrata que al luchar en su propio nombre puede suponer una amenaza para su familia y su ciudad. La solución que propone la obra, con Teseo como aliado necesario, es la que ofrecía Atenas a la aristocracia: integración a cambio de poner la gloria personal al servicio de lo común. Esta idea se desarrolla en una última sección estableciendo un interesante paralelismo con *Áyax* de Sófocles.

El capítulo 6, *Into Athens. Old Gods and New Gods*, abunda en otros aspectos de la tragedia relevantes para la tesis del libro. Así, la autora comenta lo significativa que resulta la decisión de Eurípides de hacer el crimen consecuencia y no causa de los trabajos del héroe, y de llevar la purificación del héroe a Atenas. En la misma idea, observa cómo Atenea, en la ayuda que ofrece a Heracles, sale reforzada como como diosa protectora de la ciudad ante las actitudes ausentes de Hera y Zeus en la obra, algo que rechaza el paradigma del héroe gobernado por los dioses a favor de la aceptación de la nueva religión de la polis. También analiza la idea de justicia explorada en la tragedia, en consonancia con la *Orestía* de Esquilo: Atenas y su justicia institucionalizada se erigen como solución a los problemas del viejo orden. La propuesta de la obra, con Teseo como salvador y aliado y Atenas como nuevo hogar de Heracles, reconfigura el estatus del héroe, que ahora no depende de su noble linaje sino de su pertenencia a la comunidad.

El libro se cierra con un breve capítulo de conclusiones que sintetiza las ideas principales desarrolladas por la autora a lo largo de la monografía. En definitiva, en *Heracles and the Athenian Propaganda. Politics, Imagery and Drama*, con una tesis bien planteada y argumentada, con una estructura

clara, sin digresiones innecesarias y mediante un manejo crítico de la bibliografía precedente, Sofia Frade ofrece una interpretación convincente y valiosa del *Heracles* de Eurípides a la luz de su contexto cultural e ideológico.

Isidro Molina Zorrilla
Universidad de Málaga

LOWELL EDMUNDS (2019), *Toward the Characterization of Helen in Homer. Appellatives, Periphrastic Denominations, and Noun-Epithet Formulas*. Berlin/Boston, De Gruyter, 183 pp. ISBN 978-3-11-062602-5 (104.95€).

Lowell Edmunds parte de uma proposta obsoleta de Milman Parry para dar o seu contributo ao estudo da caracterização de Helena a partir dos epítetos homéricos e seus significados no contexto dos textos épicos. Em contraste flagrante com o seu predecessor que afirmava que o uso dos epítetos era meramente decorativo e irrelevante para uma correcta averiguação "biográfica" de Helena, o A. estabelece três níveis principais de intelecção ("opprobrium", "neutral" e "laudatory") nos quais agrupa os epítetos "on a scale from disapprobation to high approbation" (p. 2), a fim de contestar aquela proposta de leitura. Parry defendia não só o argumento da composição oral, mas também que os epítetos da *argein* obedeciam a uma convenção que obrigava a uma etiqueta de fórmulas escritas em hexâmetro dispensada de qualquer tipo de profundidade contextual. Ora, o presente contributo dado à estampa pela casa De Gruyter vem justamente repensar esta abordagem e oferecer uma actualização dos dados, levando em conta novas exigências de ordem científica a que a modernização do estudo dos Clássicos não é imune. O A. dedica-se, assim, a esmiuçar o tema da caracterização de Helena ao longo de treze capítulos precedidos de uma Introdução, mantendo na sua base o sistema de fórmulas de Parry.

Edmunds começa, em "Appellatives and Periphrastic Denominations" (pp. 15-25), por analisar expressões como *gynai*, *nympha phile*, *philon tekos*, *akoitis*, *eueides*, etc., assim como termos perifrásticos, na obra de Homero; ali conclui que Helena não é mais do que um objecto e "mulher de" alguém. A identidade da rainha de Esparta define-se assim pelo espaço que ocupa como esposa na epopeia. De seguida, em "Epithets of Opprobrium" (pp. 26-39), o A. entabula com uma série de denominativos e epítetos pejorativos, tais como *kyon*, *kakomechanos*, *kryoesse* e *kynopis*, que a própria Helena endossa a si mesma; por não ter voz própria, Helena ecoa o que dela outros disseram fazendo uso de apropriações retóricas diversas. O terceiro capítulo, de nome "Ἀργείη" (pp. 40-51), parte do pressuposto de que Helena é chamada de "argiva" e de como essa denominação não se coaduna propriamente com a sua biografia – o nome é pois representativo da sua identidade étnica, equivalente à dos atacantes de Tróia (os ditos "argivos", em abono da sinédoque). Questões de semântica, de etimologia e de sintaxe são, como de resto em todos os capítulos, também apuradas. "The Name Helen Unmodified" (pp. 52-64) é um capítulo que versa sobre o nome de Helena *per se*. O nome próprio é utilizado pelo narrador e por personagens que pretendem descrever ou mencionar a rainha a partir do entendimento subjectivo que dela fazem (ou seja, focalização da personagem). Em algumas ocorrências do nome, abolidos

os epítetos e as perifrásticas, Helena passa a ter uma identidade ainda mais reduzida do que aquela averiguada nos capítulos precedentes: a rainha não é mais do que uma das mercadorias de Menelau roubadas. Segue-se "δῖα γυναικῶν 'noble among women': The Public Figure (1)" (pp. 65-72), capítulo em que se discute o epíteto apontado em epígrafe "divina entre as mulheres", de que se destaca a sua utilização pelo narrador no episódio da *teichoscopia*, no Canto III da *Ilíada*, quando Helena interage com Príamo nas muralhas de Tróia. O epíteto em questão serve para confirmar o seu estatuto aristocrático e denuncia uma repetição formulaica que o poeta ou bardo homérico herda de uma tradição de epítetos tipicamente femininos.

O sexto capítulo, de nome "τανυπεπλος 'long-robed': The Public Figure (2)" (pp. 73-80), centra-se numa análise ao epíteto *tanypeplos* "longos vestidos" atribuído genericamente a deusas e mulheres. A sua utilização indica a altura da recipiendária – um dos aspectos mais representativos da beleza de uma mulher, assim como da sua presença em público. Com efeito, no contexto da *teichoscopia*, o poeta utiliza duplamente *tanypeplos* e *dia gynaikon* no mesmo verso para descrever Helena. Esta fórmula repete-se programaticamente no Canto IV da *Odisseia*, reprodução que o A. conclui serve para assinalar uma espécie de "Illiadic identity" (p. 77) da soberana que se movimenta de uma epopeia para a outra. De seguida, no capítulo sete, "Other Epithets for Beauty (1): ἠΰκομος" (pp. 81-92), o A. faz notar *eukomos* "belas tranças" como complemento à caracterização de Páris, marido de Helena *eukomoio*, donde se assinala uma reversão hierárquica dos sexos na fórmula com que o bardo homérico descreve o herói. Outras deusas partilham o mesmo epíteto, sintoma de uma identidade pública e social feminina que aponta para um sistema de fórmulas homéricas no contexto da épica. Em "Other Epithets for Beauty" (2): λευκώλενος" (pp. 93-102) está patente uma incursão pelo epíteto "alvos braços", o qual, no contexto da *Ilíada* e da *Odisseia*, descreve várias mulheres e deusas. O A. oferece uma panorâmica das circunstâncias em que *leukolenos* é utilizado, assim como das combinações frásicas e ligações semânticas que o mesmo epíteto suscita. É no contexto do *megaron* que este epíteto tem mais utilização e a partir de onde se adivinha o seu "uso normativo" endossado a Helena. Há vezes, porém, em que o seu uso no texto épico aparece descontextualizado, como não invulgarmente sucede com outros epítetos. Antes de introduzir o capítulo nono, intitulado "Epithets for Beauty (3): καλλίκομος, καλλιπάρῃος" (pp. 103-13), já o A. afirmara que a beleza de Helena é especialmente valorizada nas epopeias. Porém, não sendo essa a principal preocupação do bardo homérico nem das personagens, a beleza assume na verdade uma posição secundária nos textos épicos, pois, bela ou feia, o que conta para os Argivos é a empresa comum de resgatarem a esposa de Menelau das mãos do inimigo. Assim, *kallikomos* "belos cabelos" e *kallipareios* "belo rosto" são epítetos que designam uma mulher do ponto de vista do desejo sensual.

O capítulo intitulado "Kinship Epithets" (pp. 114-24) repete algumas informações partilhadas em capítulos anteriores, necessárias para a contextualização dos epítetos de parentesco endereçados a Helena como filha de Zeus, na sua totalidade usados pelo narrador e por nenhuma personagem, porque ninguém sabia da paternidade de Helena. Em "εὐπατέρεια" (pp. 125-33), o A. adopta uma perspectiva comparatista para analisar o uso do epíteto em epígrafe, combinando exemplos de hexâmetro épico do *Catálogo das Mulheres*, da *Ilíada*, da *Odisseia* e da *Cypria*. Dir-se-ia deste capítulo que é, de todos, aquele menos bem conseguido, porque, em vez de seleccionados como principais objectos de estudo Tyro e Pero, a abordagem devia ter incidido sobre Helena *eupatereia* e sido apetrechada com uma conclusão acerca de como este epíteto pode apontar para a dualidade inerente à humanidade/

divindade da argiva (conhecimento este apenas acessível ao narrador, como se disse). De modo geral passa a impressão de estarmos perante um capítulo incompleto.

No décimo segundo capítulo, de nome "Reflections on Kinship Epithets and Epithets of Beauty" (pp. 134-45), o A. discute aspectos de ajuste de forma e conteúdo no que aos epítetos de parentesco e reveladores de beleza diz respeito, sobretudo em atenção à organização sincrónica, por vezes débil, adoptada pelo próprio no volume em apreço. A partilha de um epíteto por uma ou mais divindades com Helena, com as quais esta não tem nada em comum, é justamente sintomática deste problema. Assim, Edmunds pretende justificar este tipo de semelhanças não funcionais recorrendo à explicação diacrónica. E fá-lo com mérito.

O último capítulo, "Conclusion" (pp. 146-9), explora alguns dados e lugares-comuns sobraçados pelo A. em momentos anteriores. Em suma, os epítetos ajudam Helena a ombrear com os heróis e trazem um novo contraste, pela positiva, ao repúdio com que algumas personagens, e a própria Helena, se dirigem à rainha de Esparta.

Da informação reunida, contudo, sentiu-se falta de uma sistematização dos saberes apurados ao longo dos doze capítulos que compõem a investigação, aliás, ajuntada num texto escorreito que fizesse sentido de cada parte individualmente, não menosprezando a sua soma (porque é que não se repisou a convicção de que Helena ombreia com os bardos explorada nos capítulos quarto (pp. 58-59), quinto (pp. 68-70) e décimo (pp. 121-2) a par do seu discurso de tipo *mythos* na presença de Príamo?). Sentiu-se, enfim, um certo desconsolo nesta fase final do livro. Há, da parte do A., um esforço para completar a caracterização de Helena de Tróia que Milman Parry à partida deixara orfanada. Mas, onde está uma conclusão com o devido balanço dos novos saberes adquiridos comparados com aqueles obsoletos de Parry? Quais são as novidades na caracterização de Helena que surpreendem pela novidade a proposta daquele outro logógrafo? O volume em apreço, anémico no fim, tiraria proveito de uma boa suplementação conclusiva como esta que aqui propomos. Daqui se conclui que o objectivo do volume em apreço não é tanto a desconstrução, ou mesmo a mitificação, da argiva quanto a junção de dados quase matemáticos em torno da sua figura, evitando teorizações desnecessárias.

Apesar das nossas críticas, este é um livro feito com clareza e precisão de médico que um excelente enquadramento das fontes engrinalda. Aliás, munido de um soberbo e completo aparato crítico, ao longo do manuscrito o A. expõe com precisão e foco, intercalando com frequência as posturas do narrador homérico, das personagens e da própria Helena quanto à construção do retrato da esposa de Menelau no mundo homérico. Edmunds revela um domínio avassalador da semântica grega e, o que mais impressiona, da geografia de termos no labirinto da epopeia: em que circunstâncias determinado étimo é utilizado e como se movimenta de personagem em personagem, como adquire novos sentidos dentro do mesmo texto, como se torna parasitário de outro(s), etc. O tópico não é fácil, e chega a revelar-se pouco penetrável para quem não domina o grego antigo. Recomenda-se a sua leitura a especialistas sobretudo (filólogos, linguistas e classicistas em geral), mas também a aprendizes já avançados no conhecimento da língua de Homero. Deve-se acrescentar que a este volume não faltaram tabelas de epítetos instrutivas, bibliografia actualizada, quatro apêndices recheados de epítetos, assim como índices de nomes, tópicos e fontes antigas, imprescindíveis para o sucesso das consultas *in folio*.

Sílvia Catarina Pereira Diogo
ARTIS-IHA, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

SARA FORSDYKE (2021), *Slaves and Slavery in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, 277 pp. ISBN 9781107658899 (£23.99).

Slaves and Slavery in Ancient Greece é o fruto de um conjunto de lições dadas na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, no ano de 2011. A obra oferece uma análise extensa da escravatura na Grécia antiga, estando dividida em seis capítulos e concebida para ser acessível tanto a estudantes quanto a leitores que procuram uma abordagem mais académica sobre o tema.

O trabalho desenvolvido neste livro é notável. A A. procura investigar as diversas experiências dos escravos e centrando-se nas suas próprias perspetivas, em vez das dos seus proprietários, dando voz a um grupo que é frequentemente silenciado pelo registo histórico. Assim sendo, o livro de Forsdyke revela o vasto leque de experiências vividas pelos escravos, realçando a sua humanidade e os papéis significativos que desempenhavam na sociedade grega. Uma das abordagens que A A. pretende alcançar ao estudar a escravatura no mundo grego passa pela comparação com sociedades esclavagistas modernas tais como; o Brasil do século XIX e o sul dos Estados Unidos da América. Ao fazer este exercício de comparação torna-se possível entender a semelhanças e diferenças entre estas sociedades.

O primeiro capítulo, tem características mais introdutórias, onde, são abordados fontes e métodos que foram utilizados para este estudo, levantando questões como: o porquê de estudar a escravatura no mundo antigo é importante e sobre o que é ser um escravo, tanto com base nos debates atuais como quais eram as conceções tidas no próprio mundo grego.

Nos capítulos intitulados "Becoming a Slave" e "Being a Slave", Forsdyke analisa o tráfico de escravos e os diferentes tipos de trabalho que estes eram obrigados a fazer. A A. analisa ainda, o processo de escravatura, a demografia da população escrava na Grécia e as várias fases da vida de um escravo. A A. aborda o processo de escravização, a demografia da população escrava na Grécia e as várias fases da vida de um escravo, incluindo o seu papel nos sectores público e privado, a sua participação em práticas religiosas e a complexidade da sua vida familiar. Estes aspetos abordados permitem ao leitor ter uma imagem mais clara do que significa ser e viver como escravo na Grécia antiga.

Numa fase posterior, é estudado o impacto psicológico e cultural que a separação do seu local de origem tem nos escravos, explorando também como é que este processo molda identidades e as experiências dos escravizados através da forma como estes indivíduos deslocados navegaram nas suas novas vidas na Grécia.

A A. também versa sobre o desafio de reconstruir as experiências dos escravos, uma vez que a maioria das fontes reflete as perspetivas dos proprietários de escravos. Esta lacuna é colmatada com base em comparações com fontes antigas com fontes encontradas para sociedades esclavagistas posteriores, como o caso das Américas.

São exploradas ainda, as várias formas de resistência a que os escravos se dedicavam, fornecendo exemplos fascinantes de como se defendiam das acusações dos seus senhores e, em alguns casos, cometiam atos de roubo como forma de resistência. Estes atos de rebeldia revelam um lado da vida dos escravos que é frequentemente ignorado: o papel ativo e por vezes subversivo que os escravos desempenhavam na contestação das suas condições. Ao destacar estes exemplos, é dada

voz aos escravizados, oferecendo um raro vislumbre das formas como resistiram e afirmaram a sua humanidade num sistema opressivo.

No último capítulo é sublinhada a importância de estudar a escravatura grega antiga no mundo moderno. A A. argumenta que o reconhecimento da humanidade dos escravos e do seu papel na formação da história grega desafia as construções sociais que há muito têm sido utilizadas para justificar o pensamento discriminatório. Ao centrar-se nas experiências dos escravos e nos seus contributos para a sociedade grega, Forsdyke incentiva os leitores a reconsiderar as narrativas tradicionais que muitas vezes marginalizaram ou ignoraram as vozes dos escravizados.

Em conclusão, este livro é um contributo significativo para o estudo da escravatura grega antiga. A análise cuidadosa e a abordagem comparativa adotada oferecem novas perspetivas sobre a vida dos escravos gregos. Para aqueles que têm um interesse sobre a escravatura na Grécia antiga, pode ser uma leitura estimulante e acessível.

Catarina Madeira
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

EVANGELOS ALEXIOU (2020), *Greek Rhetoric of the 4th Century BC. The Elixir of Democracy and Individuality*. Berlin: De Gruyter, 361 pp. ISBN 978-3-11056-014-5 (249.00€).

Esta obra expõe uma visão de conjunto sobre retórica e oratória na Atenas do século IV AEC e corresponde a uma síntese em inglês das perspectivas de Alexiou esboçadas, primeiro, num capítulo dedicado ao tema para o *Handbuch der griechischen Literatur der Antike* (2014) e desenvolvidas, depois, em *Η ρητορική του 4ου αι. π.Χ. Το ελιξίριο της δημοκρατίας και η ατομικότητα* (2016). O livro está organizado como um conjunto de artigos essencialmente autónomos sobre as problemáticas da arte retórica, do seu desenvolvimento em Atenas e de cada um dos oradores do século IV incluídos no cânone. Esta opção, juntamente com a divisão temática da bibliografia em estrita correspondência com cada capítulo, dota a obra da pertinência referencial para consulta. O carácter didáctico é aditado por extensas citações em bloco dos textos originais com tradução, brevemente comentadas, para exemplificar as principais linhas propostas, pequenas sínteses biobibliográficas de outros autores referidos e digressões temáticas introduzidas quando considerado revelante. Os discursos de atribuição dúbia ou pseudográfica são notados apropriadamente.

O livro inicia com a exposição das principais problemáticas da epistemologia, ontologia e historiografia da retórica, tópicos que serão retomados pontualmente com a progressão dos capítulos. É introduzida uma linha de raciocínio recorrente, que talvez seja aquela que assume mais força ao longo da obra: a tensão entre o individual e o colectivo na *polis* do final do período clássico, entre a ética cívica da cooperação e a inscrição possível dos valores da competição na cidade, tensão exemplificada pela contestação da semântica alargada de *philotimia* para o período. A retórica é apresentada como natural e decorrente da liberdade de expressão na experiência ateniense, que institucionaliza a capacidade de falar em público como mecanismo do funcionamento do regime. Segue-se uma

breve resenha das origens da retórica como técnica e disciplina sistematizada e teorizada, assim como dos géneros desenvolvidos: forense, deliberativo, epidíctico e fúnebre.

O segundo capítulo trata das disputas filosóficas sobre retórica e oratória em trono do seu lugar, utilidade e validade da prática como técnica, método e *paideia*. Além da bem conhecida refutação platónica, também se explora, como ângulos de contestação, o contexto histórico de Atenas após a tirania dos Trinta e o confronto entre cultura escrita e oral, trincheiras triangulares nas quais Platão, Alcídamas e Isócrates são colocados em combate por diferentes abordagens. Segue-se uma secção que introduz os manuais do período, a *Retórica a Alexandre* e a *Arte Retórica*, a sua autoria, características e diferenças. É ainda avaliada a influência de Isócrates na sistematização aristotélica. O quarto capítulo dedica-se às convenções de estilo da retórica do período, que impactuam a produção literária no séc. IV bem além dos oradores, e ao desenvolvimento do cânone dos dez oradores Áticos, definido no contexto da segunda sofística. São ainda introduzidos comentários biobibliográficos relevantes para três autores não canónicos: Apolodoro, Hegesipo, Demades.

De seguida, a monografia muda o registo e passa a focar-se em cada um dos oradores do século IV. Os capítulos seguintes obedecem, por isso, a uma estrutura semelhante. Alexiou reconstrói curtas biografias para cada orador com a crítica dos testemunhos antigos, seguindo-se um resumo das principais linhas de análise dos estudiosos que abordaram os materiais. É introduzida a síntese das características e perspectivas de cada autor e da sua obra, por meio de pequenas introduções e comentários a discursos organizados cronologicamente, que acompanham o percurso do orador. Este modelo é necessariamente selectivo para autores como Demóstenes, cujos textos extantes sobrelevam as dezenas de atribuições, e extensivo para autores como Licurgo, com um só discurso transmitido além dos fragmentos, ou Hipérides, que devemos aos esforços da papirologia. Alexiou resume, em seguida, as principais características do estilo e das reflexões sobre estilo que se encontram em cada orador. Estas sínteses são colmatadas por um resumo da transmissão manuscrita (muitas vezes num só parágrafo) e uma curta resenha da recepção de cada autor desde a Antiguidade.

Esta parte do livro inicia com um capítulo sobre Isócrates, o autor de maior longevidade, que é apresentado como defensor da retórica como *paideia*, pan-helenista e filomacedónico, e exímio introdutor das virtudes individualizantes no discurso público. Segue-se o capítulo dedicado a Demóstenes, acompanhando o seu percurso político em Atenas com os discursos proferidos. O mesmo modelo é seguido para Esquines, o rival do orador precedente, cujos discursos extantes são inscritos nessa disputa histórica. Iseu, logógrafo sem actividade política, é dado como exemplo magno da oratória por encomenda do século IV para as querelas quotidianas com que se confrontavam os tribunais atenienses. Segue-se Licurgo, político muitíssimo influente na Atenas pós-Alexandre, e Hipérides, *infant terrible* da oratória e membro da facção antimacedónica, como Demóstenes. Por fim, Alexiou termina com o capítulo de Dinarco, do partido oposto, que também encerra o cânone. Com a excepção de Iseu, todos os oradores são apresentados como inseparáveis das circunstâncias históricas e vida política em Atenas, onde foram líderes e decisores relevantes. Essa relação entre vivacidade da retórica e pujança da vivência democrática acaba por assumir-se como uma segunda linha de análise com maior força ao longo desta obra.

A monografia termina com um capítulo que revê e resume sucintamente cada uma das secções anteriores. No início deste trabalho, Alexiou refere abertamente que considerou alargá-lo ao século V e incluir os restantes oradores do cânone. Parece-nos que essa hesitação foi justificada, pois

embora as questões em torno de Górgias e da obra de Lísias (assim como Antifonte e Andócides, porém em menor grau) sejam introduzidas ao longo dos capítulos quando se revelam pertinentes, é manifesto o domínio do A. sobre o essencial, a ponto de se justificarem artigos autónomos que dotassem o trabalho de maior distintividade da monografia de 2016 e que, por exemplo, poderiam substituir as páginas dedicadas ao capítulo de síntese final. Sobre esta obra de referência, apenas sublinhamos que ela beneficiaria de uma derradeira ronda de revisão editorial para ajustar alguns comentários excursivos em bloco que, não sendo citações, estão dispostos com ambiguidade gráfica, chegando por vezes a prolongar-se por duas páginas.

Martim Aires Horta
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

EMILY HAUSER (2023), *How Women Became Poets. A Gender History of Greek Literature*. Princeton, Princeton University Press, 376 pp. ISBN 9780691201078 (£35.00).

El propósito de este volumen, escrito por Emily Hauser, es estudiar y explicar, no el acceso de las mujeres al mundo de la poesía en la Grecia antigua, como el título podría hacer pensar, sino la conquista de un nombre para su desempeño como poetas (¿poetas o poetisas? de esto trata, entre otras cosas, el libro). Dividido en cuatro partes, para cada una de ellas la autora ha elegido una palabra que haya sido relevante en las metáforas empleadas por los varones para referirse al arte poética y a su papel central en ella: "Lira", el instrumento (de género femenino también en griego) del que se apropia, según la autora, el poeta masculino para su causa; "Herramienta", sobre la visión de la poesía como medio para educar a los hombres en el Estado; "Corona", acerca de la apropiación simbólica de las mujeres poetas por parte de los hombres; "Pájaro", sobre la figura del ruiseñor como símbolo de las voces femeninas y su relación con la poesía.

Comencemos con la Parte I: "*Lyre*, The Singer-Man: Making Poets Male from the Beginning". El hilo conductor de los tres capítulos que forman esta primera parte es la introducción del término *aoidos* en la literatura griega. El primer capítulo ("The Invention of the Singer-Man in Homer") defiende cómo con Homero comienza la historia de las estrategias para responder a la voz y la creatividad de las mujeres. En las palabras finales de este capítulo se encuentra una afirmación controvertida: "Some women succeeded in overcoming the bard, . . . ; still others, like Helen, Hecuba, and Andromache, challenged the masculinizing of the bard with their resonant, powerful voices verbalizing their own experiences of war". Se puede aceptar esta Tesis, o se puede pensar que Homero, quien quiera que fuese, no consideraba la del bardo una actividad "masculinizada". Eso lo cambiaría todo, pero sería otra Tesis, porque lo que en este ensayo se defiende es que el "ser poeta" fue un campo de batalla para el género desde un comienzo.

El siguiente capítulo, sobre la figura de Hesíodo ("Mastering the Muses in Hesiod"), se centra, entre otras cosas, en la fábula del halcón y el ruiseñor, que la autora considera imagen de la apropiación por parte del poeta de la voz y el cuerpo de las mujeres. En la misma línea interpretativa, el capítulo tercero ("The Instruments of Song in the *Homeric Hymns*") presenta la historia de

la creación de la lira por Hermes a partir del caparazón de la tortuga (*chelun*, de género femenino) como una apropiación: no recibe el nombre de "bardo" (*aoidon*) el dios al que va dirigido el Himno, sino el animal que ha servido para crear su instrumento, una lira, también de género femenino.

La segunda parte, Parte II: "*Tool*, The Man-Maker: Male Poets Making Male Citizens" la componen dos capítulos, dedicados, respectivamente a Aristófanes y Platón. En el primero de ellos, capítulo 4 ("How to Make Men in Aristophanes"), se fija la autora en que *poiētēs*, como *aoidos*, es siempre masculino en el comediógrafo, es el *anēr poiētēs*, la figura del poeta como "hacedor" marcado como masculino. En cuanto a Platón, tratado en el capítulo cuarto ("The (Gendered) Problem of Plato and the Poets"), la autora señala, con razón, que el interés que Platón tiene en la poesía, pese a su conocida polémica con los poetas, está justificado por el hecho de que la poesía constituye la columna vertebral de la educación de los ciudadanos (varones, se entiende) y es, por tanto, parte de un proyecto político.

La tercera parte, Parte III: "*Wreath*, The Female Homer: Toward a Language for Women Poets" está compuesta también por dos capítulos. En el primero, ("Into the Otherworld: Singing Women in Euripides"), la autora muestra cómo en Eurípides el término *aoidos* aparece hablando de las Musas, o de figuras femeninos como las esfinges, pero nunca en referencia a mujeres, a figuras femeninas mortales. En el segundo capítulo de esta parte ("A Woman, or a Poet? Words for women poets, from Herodotus to Antipater") se revisan los términos empleados por los escritores (varones siempre) para referirse a las mujeres poetas. Concede la autora especial importancia al caso de Heródoto, que se refiere a Safo *mousopoios*, frente al término que emplea para los varones poetas: *poiētai*. Tras un exhaustivo repaso por las formas en las que los autores se refieren a las poetas, Hauser llega a la conclusión de que lo que funciona es ante todo el género: "para los autores masculinos de la literatura griega, Safo y las poetisas como ella -como Aristodama- son ante todo mujeres: el género está siempre en primera línea" (p. 228).

En último lugar, la Parte IV: "*Bird*, A New Kind of Language: Women Poets in Their Own Words", consta de nuevo de dos capítulos, el primero de ellos, dedicado a Safo, "Mother Sappho: Creating Women Poets", trata de demostrar cómo las poetas, empezando por Safo, reformulan su relación con las Musas. Si los poetas varones habían establecido una relación muy marcada por el género con las Musas, las mujeres poetas reivindican su propia relación con las Musas, a través también del género, pero añadiendo nociones de maternidad, comunidad e identidad autorial. En el último capítulo, "Bards and Birds: Old Terms on Her Terms, from Sappho to Nossis", continúa la autora con su exploración de los esfuerzos realizados por las autoras de poesía en la Grecia Antigua para desmontar las asunciones sobre las relaciones de género con la poesía y encontrar nuevos términos para ellas, o resignificar los viejos.

How Women Became Poets. A Gender History of Greek Literature es un estudio muy documentado y provocador. No es necesario compartir todos sus presupuestos para afirmar que su lectura es necesaria para seguir dando cuenta del lugar de las mujeres en la literatura clásica griega y de las luchas que tuvieron que dar incluso para contar con un nombre que las representara.

Marta González González
Unversidad de Málaga

JOHN J. WINKLER, DAVID M. HALPERIN et KIRK ORMAND (2023), *Rehearsals of Manhood: Athenian Drama as Social Practice*. Princeton, Princeton University Press, 240 pp. ISBN 9780691206486 ($45.00).

Rehearsals of Manhood: Athenian Drama as Social Practice (2023) es la publicación póstuma del manuscrito del estudioso John J. Winkler por sus colegas David Halperin y Kirk Ormand. Antes de la muerte de Winkler el 1990, este entregó a Halperin el manuscrito de su trabajo sobre el que, poco tiempo antes de su muerte y cuando era aún posible, estuvieron trabajando para poder llegar a un manuscrito coherente. Esta obra es el resultado de la unión, ampliación y argumentación de las sesiones que Winkler ofreció como invitado en las *Martin Classical Lectures* del *Obelin College* el 1988 con las que, según sus colegas, buscaba argumentar la llamada "hipótesis efébica" que ya expuso en su artículo "The ephebes' song: *tragoidia* and *polis*" ((*Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, ed. J. J. Winkler & F. I. Zeitlin,1990). Esto, junto a la combinación del análisis literario con la teoría social, justifica el título de "ensayos" (*rehearsals*).

En este volumen encontramos una mejora argumental y actualización bibliográfica de las hipótesis que publicó en el citado artículo. Según el autor, las representaciones trágicas de la Atenas clásica no eran únicamente una forma de entretenimiento, sino una práctica social militar pública que conllevaba la exaltación de los valores masculinos de la *polis*. El teatro tenía una función ritual en la que los jóvenes ciudadanos atenienses podían experimentar colectivamente sus tensiones y dilemas como ciudadanos y guerreros. Winkler defendió que la festividad de las Dionisias y más concretamente las representaciones trágicas eran la ocasión para poner en escena el comportamiento cívico esperable. Pero la tesis más controvertida fue la mencionada "hipótesis efébica", según la cual los coros trágicos estaban formados por jóvenes ciudadanos imberbes en edad militar (efebos) y que esta puesta en escena se entendía como un rito de paso o de exhibición pública de la educación de los ciudadanos. Esta hipótesis generó una polémica inmediata que ha sido desarrollada hasta la actualidad.

En general, la obra carece, aparentemente, de una coherencia lógica sólida entre los capítulos, y los títulos no reflejan de manera intuitiva su contenido. En el primer capítulo, "Hippokleides Dances: Military Training and Other Dramas of Masculine Display", se plantea que las obras dramáticas no eran solo entretenimiento, sino un medio de participación social, estableciendo así el marco teórico del libro. Winkler amplía su "hipótesis efébica", presentando el teatro como un espacio cívico donde los ciudadanos varones aprendían, con un énfasis en la virilidad, dramatizando las expectativas masculinas. Un aspecto clave es la participación de la audiencia en la reflexión y aprendizaje, considerando el teatro un espacio donde la comunidad ensayaba las tensiones de la vida pública y privada. Relaciona la danza competitiva, como la "pírrica", con el coro trágico, donde los efebos exhibían sus habilidades, vinculando estas representaciones con una poética de la virilidad.

En el segundo capítulo "Phallic Theatrics: Staging the Body Politic" se centra en la percepción de la tragedia como la representación del cuerpo cívico, por lo que servirían como medio para fortalecer la identidad colectiva. Este capítulo se centra en los simbolismos de los hombres de la comedia, flacuchos, flácidos y del ámbito privado, en comparación con los fuertes, públicos y grandes hombres de la tragedia. Estos representarían el ideal aristocrático efébico, lo contrario a los de la comedia. Presenta una lectura política del vestuario dramático. Según Winkler, a través del teatro el cuerpo cívico se probaba a sí mismo. El tercer capítulo, "Scenarios of Risk: Cockfighting and Kindunos" pivota alrededor de

las pruebas de virilidad que se representan en el teatro de Dionisos y analiza la función de las máscaras del teatro ateniense y su relación con la autoridad. Estos dos aspectos evidencian la caracterización del efebo ideal: a la vez admirable y peligroso; y su afirmación de hombría, tanto en público como en privado, se considera como una especie de acontecimiento teatral para el resto de la sociedad. En el último capítulo, "An Oscar for Iphigeneia: the Canon according to Aristotle", Winkler basa su argumentación en la tragedia *Ifigenia en Tauride* de Eurípides. Según la *Poética* de Aristóteles, las tragedias más correctas son aquellas que se asemejan a una comedia de errores, donde los conflictos se resuelven mediante un reconocimiento final. Winkler sugiere que esta distinción tiene su origen en diferencias sociales de clase. Además, el capítulo analiza cómo el teatro ateniense servía como espacio para explorar las tensiones emocionales y políticas relacionadas con la guerra, un tema constante en la vida ateniense.

La función cívica de la tragedia clásica ateniense es un rasgo que ha sido ampliamente probado. Este enfoque, junto con una interpretación interdisciplinaria e innovadora del teatro ateniense, ha contribuido a la buena recepción del trabajo. No obstante, algunas hipótesis resultan difíciles de defender, lo que probablemente influyó en las decisiones de los editores respecto a ciertas tesis controvertidas de Winkler, como la etimología de *tragodoi* o la exclusión de los temas efébicos en las tragedias.

A pesar del esfuerzo de los editores, el desfase de 30 años entre la redacción y la publicación ha generado algunos problemas de falta de coherencia o dificultad de desarrollo de algunos argumentos que se caracterizan por ser incompletos o ambiguos, o, de otro lado, la superficialidad de algunas explicaciones. Pero estos problemas nacen de la propia naturaleza de la obra. En segundo lugar, muchas afirmaciones son demasiado especulativas o interpretativas, apoyadas en materiales que, en ocasiones, son tardíos, incompletos, ambiguos o tomados como atenienses cuando no lo son. En ocasiones parece que las argumentaciones se desvían de las evidencias históricas directas y se tiende a sobreintepretar o generalizar ciertos aspectos sin un respaldo de las fuentes materiales. De otro lado, aunque la relación entre la masculinidad y la identidad cívica con la tragedia es valiosa, en muchos puntos básicos de la argumentación tiende a subestimar elementos propios del teatro griego como los estéticos o religiosos, lo que responde a un aislamiento en el análisis social y político. Ello provoca que su interpretación reduzca el teatro en una mera herramienta cívica. Se echa en falta un enfoque en el aspecto femenino de la tragedia, pues aportaría al trabajo una visión general del estudio. Por último, como ya apuntó Buxton en su reseña, aunque las afirmaciones de Winkler sean atractivas, también hay muchas posibilidades de que no sean probadas. De hecho, los tres puntales sobre los que se apoya el trabajo han sido discutidos desde 1990: la formación del coro rectangular, los efebos como componentes del coro y la propia institución efébica.

A pesar de estas críticas, es de destacar su enfoque innovador al abrir nuevas vías de interpretación del teatro ateniense. Las críticas mencionadas, en general, se centran en el carácter especulativo del análisis, la falta de desarrollo en algunos temas debido a la publicación póstuma y la posible simplificación de ciertos elementos culturales en favor de un enfoque predominantemente social y masculino. Aun así, el libro se puede valorar como una contribución importante y única al estudio del teatro griego antiguo que puede generar interesantes preguntas. Si Winkler tuviera la oportunidad, estas críticas serían respondidas.

Alba Boscà Cuquerella
Universidad de Murcia

BRADLEY JORDAN (2024), *The magister equitum in the Roman Republic. The Evolution of an Extraordinary Magistracy*. Berlin, Boston, De Gruyter, 174 pp. ISBN 9783111339979 (99.95€).

A obra em epígrafe teve a sua origem na tese de mestrado de Bradley Jordan (*The Magister Equitum in the Roman Republic: A Constitutional and Political History, 501-44 BCE*, 2015). O A. propõe, neste livro, fazer uma análise diacrónica (e igualmente temática) da evolução do cargo de *magister equitum* ("mestre da cavalaria", a partir de agora: *ME*) no período da República (501-44 a.C.). Jordan começa por elaborar, na Introdução (pp. 1-6, especialmente 2-3), três questões que vão orientar este livro: sendo um "integral element of the dictatorship" (p. 2), quais seriam os poderes e o papel deste cargo e que dimensão teria?; que lugar teria esta magistratura no tradicional *cursus honorum*?; como é que este cargo evoluiu no século I com Sula e de modo particular com César? (pp. 2-3).

O A. mostra-se sobretudo interessado em indagar sobre a veracidade e a plausibilidade das fontes, especialmente no que diz respeito ao início da República, cujos testemunhos, mormente vindos do período tardo-republicano/imperial, transmitiriam não só a tradição romana, mas também uma *interpretatio* moldada a partir dos acontecimentos do final da República. Jordan, perante esta situação, opta por um meio-termo, i.e. entre a posição de Cornell, que advoga que as fontes transmitidas pela historiografia do período augustano continham informação credível que remontava à tradição romana, e a de Woodman, que defende que a historiografia antiga era um ramo da retórica (pp. 3-5, 8).

O primeiro capítulo, intitulado "The Origins of the *magister equitum*" (pp. 7-19), incidirá, tal como o título indica, sobre as origens do cargo de *ME*. Esta magistratura terá sido introduzida simultaneamente com a de ditador pouco depois da expulsão dos Tarquínios e o estabelecimento da República em Roma. O A. aventa que este novo cargo foi criado em resposta às ameaças internas e externas desta fase incipiente da República (p. 10).

Jordan recua depois ao período da Monarquia interrogando-se se o cargo de *tribunus celerum* seria um antecedente do *ME*. A análise que o A. fez das fontes levou a que concluísse que os autores tardo-republicanos compreendiam o cargo de *ME* na óptica de uma magistratura análoga e sucessora da de *tribunus celerum* (p. 19).

No segundo capítulo, "The Second in Rank and Successor to the Dictator? A Reassessment of the *potestas* of the magister *equitum*" (pp. 20-52), Jordan disserta sobre os poderes que um *ME* teria em Roma, incidindo principalmente numa reinterpretação da sua *potestas*. O A. defende que um *ME* teria um poder legítimo (*potestas*) sustentado num *imperium auspiciumque* com poderes similares aos do ditador (na sua ausência), i.e., *domi militaeque*.

Um *ME* teria, segundo esta interpretação, um poder maior do que os cônsules, ou pelo menor similar (pp. 25-26, 29). Jordan entra, desta forma, em diálogo com Mommsen, que postulava que um *ME* possuía *imperium praetorium*, tendo o A., por seu lado, defendido que tinha *imperium consulare* (pp. 34, 50). Jordan conclui este capítulo reforçando o poder e a independência de um *ME* (p. 51-52).

O terceiro capítulo, "The Role of the *magister equitum* in the City and the Field" (pp. 53-76), discute o papel e responsabilidades do *ME* em Roma, tanto *militae*, ou seja, as acções militares fora da cidade (pp. 55-67), quanto *domi*, isto é, as responsabilidades cívicas de um *ME* na urbe (pp. 67-74). O A. assinala as duas percepções que as fontes e a historiografia moderna tiveram sobre este cargo: desde o seu papel como comandante de cavalaria, que é referido por Tito Lívio e Varrão, a tenente ou a representante do ditador no campo de batalha, que foi advogado por Mommsen

(p. 53, 57, 61). Jordan, partindo destas duas definições, traça uma evolução desta magistratura (p. 67, 75). No que tange às actividades de um *ME* na urbe, o A. recorre ao exemplo de Gaio Servílio Aala que, segundo algumas fontes tardo-republicanas, terá, enquanto era *ME* de Cincinato, assassinado Espúrio Mélio (pp. 68-70). Concluindo este capítulo, Jordan sublinha que um *ME* operaria *domi militiaeque*, e que, na ausência do ditador, ele poderia agir, dentro do quadro institucional romano, por sua própria iniciativa (p. 76).

No quarto e mais longo capítulo, "The Senatorial Rank of the *magister equitum* (pp. 77-118), o A. indaga sobre qual seria a hierarquia do *ME* e a sua evolução e posição dentro do sistema institucional romano. Com esse intuito, Jordan elabora uma análise prosopográfica dos *magistri equitum* de 501 a 202 (pp. 89-117), que será finalizada no quinto e último capítulo com os *magistri equitum* do século I.

O A. aventa que não haveria, nos primeiros séculos, uma hierarquia que influenciasse a escolha de um *ME*. Sendo o *ME* uma magistratura irregular era possível desempenhar este cargo enquanto se era cônsul ou *tribunus militum consulari potestate* (pp. 83, 88). Partindo da verificação prosopográfica, o A. defende que haveria, desde os finais do século IV, uma preferência para escolher *consulares* (i.e. políticos experientes) para o cargo de *ME* (p. 99). Os escolhidos iam, contudo, mudando de acordo com contexto (p. 102). Assim, o cenário em que eram escolhidos políticos experientes mudou com a Segunda Guerra Púnica, especialmente após a batalha de Canas em 216 (p. 104, 107). O resultado desta batalha levou à eliminação de uma geração de políticos ("middle generation"), tendo a *lectio senatus* do ditador Marco Fábio, que adicionou 177 novos senadores, alguns dos quais nunca tinham sido eleitos para qualquer magistratura, conduzido a um novo padrão na nomeação dos *magistri equitum* (pp. 107-8). O A. considera que o uso dos cargos de ditador e de *ME* para ascender politicamente contribuiu para o seu desaparecimento no século II, para o qual o fim da Segunda Guerra Púnica também ajudou, visto que os cônsules estavam agora livres para convocar e supervisionar as eleições (pp. 115-6).

Finalmente, no último capítulo ("The Revival of the *magister equitum* in the First Century BCE", pp. 119-44), Jordan aborda o reaparecimento deste cargo no século I. O primeiro *ME* deste século (82) foi Lúcio Valério Flaco, um respeitável *consularis*, antigo inimigo de Sula. A nomeação de Flaco serviria para o ditador promover uma imagem reconciliadora, conferindo-lhe uma certa responsabilidade e dignidade (p. 122). No que diz respeito aos *magistri equitum* de César, Marco António e Lépido, o A. acentua os seus poderes em Roma e na Itália (a capacidade de António, por exemplo, de emitir *edicta*, p. 126). No que se refere especificamente a Lépido, Jordan enfatiza que o *ME* de César continuou a possuir, durante algum tempo após os Idos de Março, *summum imperium auspiciumque*, o que explica as acções de Lépido no rescaldo do assassínio do ditador (p. 129). A diluição de responsabilidades das magistraturas promovida por César entre 46 e 44 levou a que os magistrados que estavam sujeitos ao *cursus honorum* competissem com os *praefecti urbi* e com os *magistri equitum* por honra e reconhecimento (p. 135).

Jordan também insere uma importante reflexão sobre os *magistri equitum designati* e as eventuais intenções de César (pp. 130-44). Dos três *magistri equitum designati* atestados, o mais famoso é Octaviano, que teria sido nomeado para o ano de 42. O A. conjectura alguns cenários para o exercício deste cargo por parte do futuro imperador e igualmente as razões por que foi nomeado (pp. 136-40). Igualmente pertinente, a meu ver, é a relação que o A. faz entre esta magistratura e a influência que Octaviano teve em Roma nos anos de 44 e 43, que normalmente não é aduzida quando se elabora uma síntese sobre estes acontecimentos (pp. 140-1).

Na conclusão (pp.145-8), Jordan faz uma síntese do que defendeu ao longo do livro. Jordan acrescenta que o nome de *ME* foi reactivado por Constantino no século IV d. C. quando o imperador criou, para retirar as funções militares do prefeito do pretório, e para comandar o exército imperial, dois altos oficiais militares: o *magister peditum* e o *ME*. Este cargo não tinha, contudo, nada que ver com a antiga magistratura de *ME*. Os poderes dos *magistri equitum*, conclui o A., chegaram ao acme com César quando o ditador, na sua ausência, lhes concedeu poderes administrativos sobre Roma e Itália (p. 148).

Esta obra vem preencher um vazio no que tange ao estudo dos *magistri equitum* em Roma. Segundo o próprio A. assinala, as obras de referência seguem, *mutatis mutandis*, o *Römisches Staatsrecht* de Mommsen, um estudo que foi editado no último quartel do século XIX e que precisa de ser actualizado (p. 1 n. 4). Este propósito de renovação do entendimento da magistratura de *ME* foi atingido com este livro. Qualquer estudioso da República Romana, mormente do período tardo-republicano, terá de consultar esta obra sempre que se cruzar com um ditador e o seu respectivo *ME*.

Não obstante, este livro contém algumas faltas e vazios que merecem ser assinalados. Ainda que o A. tenha traduzido todas as citações em latim e em grego, não procedeu à tradução de alguns termos técnicos (u.g. *ductus*, *dictio*, *imperium maius*, *ius agendi populi*). Esta opção leva, entre outros aspectos, a que esta obra não alargue o seu espectro para um público académico não especializado na República Romana. O A. poderia ter suprimido esta lacuna com um glossário no final do livro, à semelhança do que fez Wilson (2021, 395-402) relativamente à sua obra sobre os ditadores em Roma.

No campo da análise prosopográfica, os cálculos percentuais dos *magistri equitum* (p. 81, 117) teriam beneficiado da sua amostragem em tabelas. Também foram detectadas algumas gralhas ou ausências de testemunhas como, por exemplo, na p. 69 n. 91, em que carece o testemunho de Cic. *Rep.* 1.6, ou na página 88 n. 61, em que a página correcta de Vervaet 2004 é 80-81 ao invés de 81-82. Estes pequenos lapsos não diminuem a amplitude e o potencial desta obra. Saliento principalmente a pertinência da reflexão de Jordan no que toca aos *magistri equitum designati*, sobretudo Octaviano, que vem colocar novas questões no que se refere ao período pós-Idos de Março. Esta obra contém um anexo com uma lista de *magistri equitum* atestados e um índice geral.

João Paulo Simões Valério
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

ALYSON ROY (2024), *Empire of Images. Visualizing the Conquered in the Roman Republic*. Berlin/ Boston, De Gruyter, 166 pp. ISBN 9783111325347 (99.95€).

Desde a obra seminal de Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987), que a temática das imagens entrou definitivamente nos estudos de análise da identidade romana. É com base neste legado que Alyson Roy nos propõe uma indagação sobre a imagética de conquista romana ("conquest imagery") para um período que tem sido relativamente negligenciado: a República Romana.

A A. começa, na Introdução (pp. 1-12), por sublinhar a obsessão que a República Romana tinha com a guerra e a sua relação com a cultura visual. Roy aborda as questões relativas à cronologia

adoptada que vai desde c. 218 (Segunda Guerra Púnica) até 19 (que marca o fim das Guerras Cantábricas). A A. assinala, seguidamente, os objectos que vai observar: a análise será alicerçada não só em esculturas ou monumentos, mas também em moedas ou lucernas (p. 6). A delimitação espacial deste estudo consistirá na escolha de três regiões exemplo para inquirição: as Gálias, a Hispânia e a península grega (Grécia e Macedónia, pp. 7-8).

A A. principia a análise dos exemplos propostos com o capítulo "Visualizing Empire: Conquest imagery in the Gallic Provinces" (pp. 13-48). Neste, Roy começa por indagar sobre os estereótipos etnográficos gregos no que diz respeito aos Gauleses e o modo como estes influenciaram a percepção dos Romanos (pp. 14-20). Estes estereótipos moveram-se basicamente na imagem do guerreiro gaulês: e.g. cabelo comprido, bigode, apresentado nu, o *carnyx*, ou o seu escudo (pp. 13-14). A influência helénica também se estendeu à memória colectiva romana, tendo levado a uma reinterpretação por parte dos autores romanos do saque dos Gauleses em Roma no final do século IV.

As lutas contra os Gauleses do século III, conquanto vitoriosas, solidificaram a imagem do *terror Gallicus*, que ressaltava os paradoxos marciais dos Gauleses, que tanto eram admirados como temidos (pp. 17-18). A A. introduz, com a conquista da Gália Transalpina no último quartel do século II, as representações gaulesas nas moedas romanas, enfatizando o papel destas como representações de conquista (pp. 21-22).

Seguidamente, enumera e verifica os elementos de subjugação presentes na cultura material romana: o troféu manequim; o prisioneiro; e os frisos com armas e cenas de batalha que enfatizavam a superioridade marcial romana (p. 24). As guerras do final do século II contra os Cimbros e os Teutões revigoraram os estereótipos visuais romanos (pp. 27-28). As representações estereotipadas dos Gauleses continuaram a ser visíveis tanto nas moedas cunhadas por Júlio César (pp. 32-36) quanto nos monumentos do período imperial (e.g. arco de Glano: p. 36). A A. defende que havia, também, por parte das elites locais gaulesas um uso selectivo e consciente da imagética romana (pp. 39, 44-47).

Roy inicia o próximo capítulo, "Coining an Image: Conquest, Rebellion, and the Language of Power in Roman Iberia" (pp. 49-85), com uma breve alusão às semelhanças e diferenças da percepção romana dos povos ibéricos, advogando que ainda que eles tivessem sido representados com recurso a *topoi* similares aos Gauleses, i.e. bárbaros e ferozes, os Romanos, neste caso, não centralizaram a imagem dos primeiros num único *locus* étnico (possivelmente por causa da menor influência da etnografia grega) nem capturaram a imaginação romana na sua cultura visual de modo similar aos seus vizinhos Gauleses (p. 49).

As duas guerras civis do século I (a Guerra Sertoriana e a guerra entre cesaristas e pompeianos) demonstram, por intermédio da prova numismática, os diferentes modos dos Romanos se apresentaram aos povos ibéricos. O caso de Júlio César e de Gneu Pompeio, filho mais velho de Pompeio Magno, é modelar de como as moedas serviram, na Hispânia, de plataforma de competição entre as elites romanas (p. 61-66). As moedas cunhadas pelas cidades hispânicas durante a Guerra Sertoriana, que incluem imagens de Pégasos, cavaleiros e lobos, reflectir-se-ão mais tarde nas moedas romanas (pp. 73-83). Esta ambiguidade levou, segundo a A., a uma fusão entre a identidade ibérica e os símbolos romanos que passou a ser clara no período augustano e nos restantes Júlio-Cláudios (p. 85).

Roy propõe, no terceiro capítulo "Rome and the Greek East: Overwriting and Cowriting Conquest" (pp. 86-114), analisar as influências, desde a chegada dos exércitos romanos no final do século III até ao século I, dos Gregos e Macedónios em Roma em conjunto com os outros povos que os Romanos estavam a conquistar (p. 87). A A. apresenta o fluxo dos espólios de guerra do Oriente Grego para Roma como tendo sido decisivo na representação deste território como uma fonte de capital financeiro e simbólico em contraste com o das Gálias (p. 88). Roy assenta este capítulo a partir dos conceitos de "overwriting" e "cowriting": o primeiro foi resultado dos saques romanos em território helénico, tendo conduzido a um processo de modelação da cultural visual romana (pp. 98-107) enquanto o último consubstanciou-se na reacção das elites greco-macedónicas, primeiro no conceito de ausência e depois na económica honorífica negociada, que abrangeu as expressões visuais de estatuto e prestígio dessas elites (pp. 107-13).

O quarto capítulo, intitulado "Conquest Kitsch: Moving Iconography from Public to Consumer Contexts" (pp. 115-34), reflecte o resultado desta nova síntese, que se materializou entre os séculos I a.C. e I d.C. A A. começa por discorrer sobre a evolução que levou a elite dos tradicionais meios de competição (especialmente os triunfos) à forma alternativa adquirir prestígio, i.e., a aquisição de bens de luxo (p. 113). Segundo Roy, havia três formas de exibição visível: monumentalidade, espectáculo doméstico e consumo de luxo (p. 119). A cultura visual imperial tornou-se, deste modo, numa expressão global do que era ser-se cidadão do Império Romano (p. 133-4).

Na conclusão (pp. 135-9), a A. advoga que a cultura visual da República Romana permaneceu relativamente pouco estudada. Roy alude à obra de Zanker e ao seu legado, desafiando a acepção de que no período augustano se assistiu a algo de revolucionário na imagética romana. Ainda assim, a A. não põe em causa a tese de Zanker e dos seus sucessores, afirmando que pretende somente reorientar esse preceito (p. 135). De facto, como Roy demonstrou ao longo deste livro, Augusto e os seus sucessores beneficiaram dos processos, ideias e imagens que remontam, pelo menos, ao século II a.C. (p. 137). Roy coloca, por fim, novas questões que podem ser no futuro indagadas por outros académicos (p. 139).

A obra de Alyson Roy veio preencher uma lacuna no que se refere aos estudos da cultura visual romana no período republicano. A bibliografia é extensa e apresenta todos os recentes desenvolvimentos no que diz respeito à temática da cultura material romana. Sublinho o manuseio da numismática, que contribui de forma significativa para o êxito deste volume.

Não obstante, há um ponto que, a meu ver, impede o alargamento desta obra além dos meios académicos: o uso de termos que são, usualmente, utilizados sobretudo de forma restrita no mundo académico (e.g. "ambiguity", "commensuration" ou "entanglement"). Dois termos são, inclusive, essenciais para compreender este livro: "cowriting" e "overwriting". Esta opção de Roy tem a consequência de afastar, afora o público não especializado, mesmo uma audiência académica, visto que requer um conhecimento dos vocábulos supramencionados. Este pormenor menos positivo contrasta, porém, com a tradução dos passos citados e com a clareza das legendas das imagens apresentadas.

Há, igualmente, outros pontos que merecem uma apreciação no sentido de melhorar o texto. Uma vez que esta obra está inserida dentro do período republicano, a A. poderia ter citado, para assinalar o direito de Roma à conquista, na p. 1, Cic. *Phil.* 6.19 em lugar de Verg. *Aen.* 1.279. Roy também poderia, quando mencionou o termo *terror Gallicus* (pp. 18, 23), ter-se referido ao

tumultus Gallicus, sintagma que, no período tardo-republicano, era usado para os distúrbios que se davam na Gália Cisalpina, sendo um exemplo pertinente da longevidade do receio gaulês no imaginário romano. Assinale-se igualmente alguns lapsos: na p. 51, a guerra civil entre cesaristas e pompeianos decorreu entre 49 e 45 e não de 48 a 45; conquanto faça a citação correcta na p. 78 n. 317, o anverso da moeda analisada nesta página não corresponde à moeda de bronze ilustrada na Fig. 2.6 p. 79; Antíoco III da Síria, embora aludido (p.19), não aparece no índice geral; a A. não assinala a abreviatura *RRCH* (*Roman Republican Coin Hoards*) na lista de abreviaturas.

Estas observações não diminuem, todavia, o alcance desta obra. Estamos perante, em meu entendimento, um livro que, com certeza, marcará o aprofundamento dos estudos sobre a cultura visual romana no período republicano, quiçá tanto quanto a obra de Zanker contribuiu a partir de 1987 para os estudos de cultura visual no Principado. Este volume encerra ainda um índice geral, três mapas com as regiões que vão ser analisadas e 39 ilustrações (que contêm entalhes de vidro, estátuas, frisos, lucernas, moedas, vasos, etc.) com as suas respetivas legendas.

João Paulo Simões Valério
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

GIUSTO TRAINA (2024), *La guerra mundial de los romanos. Del asesinato de Julio César a la muerte de Marco Antonio y Cleopatra*. Madrid, Crítica, 280 pp. ISBN: 978-84-9199-672-9 (20.90€).

El profesor Giusto Traina ha escrito un libro que narra un siglo de guerra mundial y de guerra total. Un conflicto que abarcó a casi toda la *oikoumene*. Puesto que, como él mismo apunta en la introducción del volumen, los conflictos en los que se vieron envueltos los distintos señores de la guerra romanos en la última centuria antes de la era, "habían alcanzado una dimensión internacional, desde Hispania hasta el Imperio parto" (p. 8). En esos conflictos intervinieron personajes que no fueron solo los que prácticamente cualquier lector culto conoce hoy: Julio César, Pompeyo, Cleopatra… hubo también muchos otros, menos conocidos para el gran público, pero que tuvieron un papel de importancia en esos decenios trágicos y llenos de dramas personales: "el moro Bogud, el cilicio Tarcondimoto y el armenio Artavades" (p. 9), cita nuestro autor a modo de ejemplo. Es entre esos caracteres secundarios donde nuestro sabio italiano se encuentra a sus anchas.

Porque muy pocos historiadores conocen tan al dedillo la historia y la intrahistoria de los imperios y los lugares de frontera como Traina, que ha dedicado prácticamente toda su vida académica al estudio de estos temas, el resultado es una narración vibrante en la que se describe ese último largo siglo de la República romana, marcado no solo por la perspectiva tradicional de las distintos y desgarradores conflictos bélicos internos: Mario contra Sila, César contra Pompeyo y el "puer" Octavio contra Marco Antonio (por cierto, que oportuna la digresión de Traina sobre este término en la p. 63). Porque, si bien es cierto que estas guerras tuvieron lugar sobre todo en el ámbito la bota italiana y las islas adyacentes, y que podrían parecer, a más de veinte siglos de distancia, ajustes de cuentas entre facciones de romanos ricos y con posibles para poner en pie

huestes de soldados de un modo casi privado, lo cierto es que la historia de ese último siglo de República fue algo mucho más complejo. Se trató de un fenómeno global.

Un fenómeno que abarcó desde Hispania a Mesopotamia, donde grupos étnicos y colectividades como bereberes, galos, griegos, tracios, armenios, gálatas, egipcios etc, ocuparon una destacada posición de palco en el teatro de unas operaciones bélicas que se desarrollaron a lo largo y lo ancho del *Mare Nostrum*, siendo en algunos casos mucho más que peones en el tablero de la República.

Tomemos por ejemplo el caso de dos mujeres conocidas en este período. Octavia, de cuya vida desconocemos casi todo, fue en realidad una imprescindible "clave de bóveda" política que sirve como refrendo de pactos de la importancia de Brindisi en 40 BCE, o de su posterior reválida en Tarento tres años después. Las fuentes del período, normalmente escritas tardíamente y en su mayoría proaugusteas, nos la revelan como "matrona quintaesencial", "*arbiter par excellence*" y verdadera "madre *nutricia*", a la cabeza de una *domus* que semejaba una guardería, cuidando de los cinco vástagos que había tenido con Claudio Marcelo y de los dos que tuvo con Antonio. En suma, un baluarte de romanidad.

Por su parte Cleopatra, lejos del rol de *femme fatale* ya superado hoy en la historiografía seria, fue quizá la eminencia gris de un proyecto político astutamente urdido para reforzar el poder político de Antonio y de ella misma en la zona oriental. Traina apoya esta tesis. Porque, ¿y si el resultado de esa escaramuza que fue Accio hubiera sido distinto? Quizá la *revolución romana* subsiguiente hubiera deparado una dirección de timón de carácter más monárquica, más orientalizante, probablemente al modo de los monarcas helenísticos.

Es de esta guerra mundial, de este conflicto multipolar, del que tan acertadamente escribe el profesor Giusto Traina analizando todas sus aristas en este volumen, del que debemos felicitarnos todos por su reciente traducción a la lengua de Cervantes.

Gustavo Alberto Vivas García
Universidad de La Laguna

JAMES KER (2023), *The Ordered Day. Quotidian Time and Forms of Life in Ancient Rome.* (Cultural Histories of the Ancient World 3), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 458 pp. ISBN 9781421445175 ($59.95).

Publicado em 2023 por uma conceituada imprensa universitária, a Johns Hopkins University Press, *The Ordered Day* é um estudo profundamente erudito, o que não é surpreendente se considerarmos que a ele vem vinculado o nome de James Ker. Como o subtítulo deixa antever, o A. empreende uma análise minuciosa duma unidade temporal – o dia romano – do ponto de vista sociocultural. No seu todo, *The Ordered Day* revela um profundo conhecimento da bibliografia académica. Mais importante, James Ker mobiliza uma grande quantidade de fontes e demonstra um à-vontade no tratamento das mesmas, indício duma excelente preparação e familiaridade própria dos melhores académicos.

O livro divide-se em três partes. A primeira, intitulada "Ordering History," procura esclarecer como o dia surgiu enquanto unidade temporal social e culturalmente definida, e apresentar a

sua evolução no tempo. O primeiro capítulo, "In Search of Palamedes" (pp. 25-53), define os dois principais sistemas de horas (o sazonal e o equinocial) no Mundo Greco-Romano e os métodos de cronometria utilizados à época (*e.g.* a clepsidra e o relógio de sol), entre outros aspetos. Segue-se "The Long-Legged Fly?" (pp. 54-78), onde o A. aborda duas questões importantes: os métodos de datação na Roma Antiga e a precisão cronométrica em certos autores tardo-republicanos, como Cícero, César e Tito Lívio. Esta parte da obra é concluída com "Telling Roman Time" (pp. 79-111), no qual Ker expõe a evolução diacrónica da medição do tempo na República Romana, do início do século III a.C. até meados do II a.C.

A segunda parte, "Ordering Lives," contém um total de cinco capítulos, do quarto ao oitavo, e foca a importância da rotina na definição do estilo de vida e do estatuto individual. "Days in the Life" (pp. 115-31) é o título do quarto capítulo. Nele, o A. aprofunda a importância da rotina diária como manifestação do sujeito e da sua cosmovisão. No quinto, "Three Patterns to Live By" (pp. 132-61), Ker realça a importância do tempo e da sua gestão para a definição da identidade do cidadão através da análise de três modelos: o rural, associado à vida idílica do agricultor; o médico, associado à saúde do corpo; e o do *princeps*, associado à representação da rotina diária do imperador nas biografias imperiais, dirigidas a uma audiência privilegiada. A obra prossegue com três estudos exemplares. O capítulo seis, "Epicurean Days? Cicero and Horace" (pp. 162-92), foca "an Epicureanizing day pattern and life-form" (p. 192) que, segundo James Ker, é comum a Cícero e a Horácio. Em "Literary Days: Martial and Pliny the Younger" (pp. 193-229), o A. analisa os "horários literários" de Marcial e de Plínio, o Jovem, especialmente curiosos por expressarem o estatuto social e a tendência literária de cada um: Marcial adota a postura de *cliens* em estilo satírico, Plínio, o Jovem, a de estadista a quem compete usufruir do *otium*. Esta parte chega ao seu término com "Today in Retrospect: Seneca and Marcus Aurelius" (pp. 230-64), dedicado aos dois grandes estóicos romanos (Séneca e o imperador Marco Aurélio) e ao tratamento do dia-a-dia nos seus escritos.

A terceira e última parte, designada "Ordering Knowledge," reúne três capítulos dedicados à influência exercida pelos *day patterns* romanos após o fim do Império, da Antiguidade Tardia até à Contemporaneidade. Particular atenção recai sobre *La Vie Quotidienne à Rome à l'Apogée de l'Empire*, de Jérôme Carcopino. Quase centenária – o livro foi originalmente publicado em 1939 –, esta obra é uma referência essencial sobre o tema, ainda que bastante controversa. É também uma das leituras que mais impacte tiveram sobre o A., como o próprio reconhece nos agradecimentos iniciais, daí o título do capítulo dez: "*La Vie Quotidienne à Rome*" (pp. 293-323). O rótulo atribuído à secção anterior, "Christian Roman Days" (pp. 267-92), fala por si: o A. discute principalmente a importância que o dia romano veio a ter para a liturgia e o monasticismo, mas também aborda o seu impacte no Judaísmo e em Rabelais, a quem se dedicam as últimas três páginas. Segue-se o capítulo já nomeado, que é, no seu todo, um estado da arte. No capítulo final, "Reading Roman Days in Modern Times" (pp. 324-47) discute-se a influência das atuais conceções de tempo no estudo do tema focado.

Reforçamos a mensagem inicial: *The Ordered Day* é uma obra magna, cuja leitura é essencial para a compreensão da cultura romana.

João Domingues Pereira
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

COLIN ELLIOTT (2024), *Pox Romana: The Plague That Shook the Roman World. Turning Points in Ancient History,* Princeton & Oxford, Princeton University Press, 304 pp. ISBN 9780691219158 (£28.00).

No livro, *Pox Romana: The Plague That Shook the Roman World*, Colin Elliott apelida de "pandemia" a doença designada historicamente como Praga Antonina, ocorrida no século II d.C. no Império Romano. Procura causas, factos e propõe consequências. As referências a "pestes", "pragas" e, mais genericamente, a "doenças" (neste caso, doenças transmissíveis) entre cerca de 160 até 192 da nossa era são analisadas e colocadas em perspetiva numa narrativa consistente e cravejada de humor.

Esta obra está organizada em oito capítulos, divididos por três partes. No primeiro capítulo, intitulado a "paz frágil de Roma", o A. examina e critica o conceito historicamente estabelecido da *Pax Romana*, expressão que habilmente distorce no título da própria obra "Pox Romana" – a semelhança dos vocábulos é uma fina ironia que trespassa a globalidade do texto. O ataque à *Pax Romana* é iniciado com uma panorâmica da vida quotidiana e continuado com a discussão do termo resiliência aplicado aos Romanos.

No segundo capítulo, a epidemia é elevada a um fator inflamador do agravamento das condições de vida dos romanos. São expostas e dissecadas as condições ecológicas e naturais que exacerbavam as pestilências, sendo que o A. procura mesmo relacionar vários eventos climáticos com efemérides históricas como secas e guerras civis, não só em Roma, mas também no Egito. Não obstante o novo celeiro de Roma apenas ter entrado na órbita romana oficialmente no século I a.C., seriam já evidentes, segundo o A., problemas na produção e distribuição de cereais dentro do Império Romano. E, se a situação alimentar era periclitante antes de 160, deverá ter-se tornado ingerível durante a pestilência, sobretudo perante a passividade das autoridades. Assim, às vésperas da pandemia, o Império debatia-se com vários desafios: insegurança alimentar, doenças endémicas, migrações urbanas e alterações climáticas em locais chave.

No terceiro capítulo, o A. procura contextualizar o ambiente político-militar que antecede a Praga Antonina, pelo que não demonstra preocupação em discutir assunções históricas: quando o faz, utiliza sempre comentários curtos e mordazes. Afirma que o historiador deve fazer mais do que apontar os episódios epidémicos constantes nas escassas fontes de diversas origens. Deste modo, defende igualmente a identificação dos vetores que ligam os aspetos geográficos, económicos e sociais de diferentes populações, desta feita saindo da esfera exclusiva do Império Romano, percebendo os caminhos potenciais da propagação da doença até às fronteiras imperiais e, sobretudo, a(s) via(s) de entrada na *Orbe*. E é o que procura fazer neste capítulo.

O quarto capítulo assiste então à eclosão da Praga Antonina no Império Romano, tão ansiosamente aguardada e preparada nos capítulos anteriores. É o início da segunda parte do livro, na qual se trata das particularidades associadas à pandemia. O A. integra a informação epidemiológica disponível, aceitando uma contagiosidade em tempo frio e a incubação nos exércitos enquanto voltavam à Europa da campanha da Pártia, pelas famosas estradas romanas, disseminando o gérmen da pestilência no seu caminho. Sendo que as campanhas militares ocorriam tipicamente fora do Inverno, é importante a discussão da manutenção da contagiosidade como forma de transmissão continuada de uma doença que acabaria por originar uma pandemia com efeitos prolongados ao longo do tempo. Sem grande discussão clínica, que seria porventura útil, o A. rejeita a *Variola*

major (*smallpox* em inglês) como agente etiológico, aceitando tranquilamente e sem demasiadas preocupações outro vírus *qualquer* da família *poxviridae*, usando prudentemente o termo de agente "patogénico da Praga Antonina". Dado que em inglês todas as variantes da varíola contêm *pox* no nome, o A. completa assim a construção do título da obra, substantivando a doença e adjetivando-a com as suas vítimas.

O quinto capítulo é o central da obra, na qual se procura caracterizar a chegada da pandemia numa "era de angústia" que atingia diversos aspetos da vida quotidiana romana. O A. conceptualiza ainda estados de espírito de governantes e governados, elites e estratos mais baixos, numa dissertação quase filosófica e anacrónica. Através da congregação de dados históricos pré-existentes, constrói-se uma narrativa fluida e cativante, salientando-se, a título de exemplo, a misteriosa e superior "imunidade" dos cristãos à doença – que seria, na verdade, estarem mais preparados para a morte.

O sexto capítulo encaminha-se para a consequências do fator *adicional* que foi a pandemia na explicação do esgotamento do Império Romano. Aborda as Guerras Germânicas de Marco Aurélio na região do Danúbio que, cronologicamente, sucedem às campanhas partas e ocorrem num momento em que a doença estaria já bem instalada. Contrapondo, indiretamente, os resultados e a condução de ambas as guerras, expõe as crescentes dificuldades da máquina militar romana, fruto de todos os problemas anteriormente acumulados e da Praga Antonina.

Os capítulos sétimo e oitavo constituem a terceira e última parte da obra, finalizando-a um epílogo. É realizada uma análise à década de 180-190 não só na procura de indícios de peste, mas também às consequências da governação de Cómodo, imperador único após a morte de Marco Aurélio em 180. São apresentadas conclusões próprias, bastante consonantes com posições já estabelecidas na Academia. No entanto, o A. tem a preocupação de comentar Kyle Harper, figura eminente no estudo de pandemias no Império Romano, aproximando-se deste. Elliott não perde, todavia, a oportunidade de reclamar um ponto de vista inovador. O qual inclui a irremediabilidade da condenação do Império Romano, cujo declínio foi apenas catalisado pela Praga Antonina. No fundo, não obstante o seu apogeu militar e cultural, seria inevitável uma derrocada da *Pax Romana*.

Mesmo a terminar, transpõe alguns elementos para a pandemia que se terá seguido, a Praga de São Cipriano, desta feita no século III e com efeitos ainda mais nocivos.

Apesar do brilhantismo com que o A. expõe os seus argumentos e constrói a sua narrativa, é difícil encontrar factos anteriormente não descritos e abordados que permitam destrinçar obviamente a sua posição das anteriormente apresentadas por outros académicos. A grande mais-valia da obra parece ser, assim, o modo organizado e fluído como são apresentados e conectados os factos já descobertos, bem como as reflexões do A. sobre a escassez de informação e outras limitações a que o historiador moderno se encontra sujeito ao estudar este assunto.

Gustavo B. Barroso
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

KREŠIMIR VUKOVIĆ (2023), *Wolves of Rome. The Lupercalia from Roman and Comparative Perspectives.* (Transregional Practices of Power 2), Berlin/Boston, De Gruyter, 320 pp. ISBN 978-3-11-068934-1 (99.95€)

Em contexto do estudo da religião romana, as Lupercais são um dos eventos que geram mais produção académica, cativando investigadores pela sua complexidade. Krešimir Vuković, que dedicara a sua tese de Doutoramento ao tema, apresenta uma versão revista, ampliada e atualizada da investigação, culminando nesta obra em que lança um novo olhar sobre as celebrações.

As Lupercais remontam aos primórdios de Roma. Persistirão no tempo e, já no século V d.C., serão condenadas pelo Papa Gelásio. Krešimir Vuković propõe abalar narrativas convencionais sobre o tema, abordando-o por meio de métodos comparativos: o autor reconhece semelhanças entre as religiões romana e védica, e sugere que as Lupercais têm raízes indo-europeias. Vuković defende que a avaliação de convergências e de divergências entre culturas antigas contribui para uma perceção renovada sobre as celebrações, o seu contexto histórico e a sua relevância cultural. O autor argumenta, ao longo de toda a obra, que os classicistas devem procurar a inclusão de outras civilizações nas pesquisas, libertando a disciplina dos seus limites tradicionais. Vuković reflete sobre o passado e o presente dos estudos clássicos, denunciando a manutenção de traços elitistas e heteronormativos, num apelo à diversidade e à interdisciplinaridade.

O autor declara que as Lupercais são um tema controverso e que gera especulação, em parte pela escassez de fontes literárias e de representações pictóricas alusivas aos festejos, sendo que a transição da República para o Império é a melhor documentada. As Lupercais evocam as figuras de Rómulo e de Remo, enquadram-se nos ritos de passagem destinados aos jovens da ordem equestre, e envolvem a identificação dos participantes com o lobo. Vuković admite que poucos investigadores deram a devida relevância ao animal que protagoniza o mito fundacional de Roma, e procura colmatar esta lacuna.

A obra *Wolves of Rome. The Lupercalia from Roman and Comparative Perspectives* divide-se em oito capítulos. O primeiro compreende discussões em torno do papel que os *Lupercalia* de 44 a.C. desempenharam na sucessão de eventos que conduziram à morte de Júlio César. Vuković reconstitui os acontecimentos, recorrendo aos depoimentos de testemunhas, como Cícero. O autor reflete sobre as honras que César acumulou e que alimentaram a especulação de que aspirava ao poder real. Admite que as Lupercais, pela conotação romúlea, seriam a ocasião adequada para sugerir uma afinidade com o fundador de Roma. César socorreu-se da religião como instrumento político e manipulou as festas para definir publicamente a sua posição, encenando, diante do senado e do povo romano, a rejeição da dignidade real. Este ato não surtiu o efeito pretendido, avivando conspirações.

No segundo capítulo, "Rites of Passage", Vuković examina múltiplos modelos de interpretação das Lupercais e as etapas que as caracterizam: o isolamento dos *Luperci* na gruta *Lupercal*; o sacrifício de cães e de bodes, o rito de sangue, e a consequente identificação simbólica com o lobo; a corrida dos jovens desnudos, como demonstração da sua virilidade; o momento abertamente sexual e de interação com a comunidade, em que atingiam mulheres com correias de pele caprina para estimular a fertilidade. O autor invoca Burkert e os ritos de passagem e de iniciação de outras civilizações, diferenciando destas os festejos romanos.

No terceiro capítulo, Vuković explora os aspetos liminares das Lupercais. O autor nota que as celebrações tinham lugar em fevereiro, um mês de purificação e de transição, e evoca outras festas relevantes do calendário religioso às quais associamos a inversão momentânea da ordem social, precisamente para que esta seja restabelecida e reafirmada, após os atos transgressivos. Vuković regista o contraste entre o comportamento dos *Luperci* e o do *flamen Dialis,* apontando depois a semelhança entre as proibições a que estavam vinculados o sacerdote de Júpiter e o Brâmane védico, indício de uma herança indo-europeia comum.

Também em contexto da liminaridade, o autor recupera o mito: Rómulo e Remo levavam uma existência distanciada da civilização até reclamarem o seu legítimo lugar. Vuković enumera narrativas protagonizadas por heróis que foram expostos à nascença, considerando que a natureza funciona como uma incubadora que nutre as aptidões da personagem. O autor explora a relação entre herói e predador, dando o exemplo de como o leite do animal transmite características intrínsecas ao mesmo.

Vuković analisa as conotações que diferentes culturas atribuem ao lobo. É considerado um predador voraz, podendo representar aqueles que vivem à margem da civilização e, no entanto, as ciências naturais enfatizam as vidas sociais que estes animais levam, dependendo da cooperação para sobreviver. Jacques Derrida coloca-os na fundação de uma sociedade organizada.

"Young Men and Wild Ideas: Indo-European Studies, Wolves, and Civilisation" expõe a apropriação da figura do lobo por ideologias nacionalistas e imperialistas, assim como o recurso à dicotomia civilização/barbárie para justificar o domínio colonial. É um capítulo centrado no advento do termo "indo-europeu" e nos estudos que se desenvolveram, ao longo dos séculos XIX e XX, no âmbito da disciplina, reflexo das ideologias em voga na Europa. O autor reflete sobre a influência das teorias de Max Müller, James Frazer e Georges Dumézil.

O capítulo "Youthbands, Migrants, and Wolves" analisa as migrações dos povos indo-europeus, sugerindo que desempenhavam um papel na iniciação masculina e vice-versa. Bandos de jovens dedicavam-se à caça e à pilhagem de gado. O autor recorda episódios míticos que envolvem o roubo de animais, comuns a toda a literatura indo-europeia. Vuković observa que o valor atribuído ao gado (fonte de alimento, de agasalho, de transação, de comunicação com o divino, etc) justifica o papel que este desempenhava nos mitos e nas provas de iniciação. Ainda relativo às migrações, o autor sugere que os humanos seguiam os animais, socorrendo-se do exemplo dos povos itálicos: os jovens identificavam-se simbolicamente com o lobo, cuja mobilidade e capacidade de adaptação procuravam imitar, avançando por novos territórios. O animal informa assim o comportamento e a identidade humanos.

Em "The Savage Gods", Vuković compara o deus dos *Lupercalia*, Fauno, ao deus védico, Rudra, divindades ambíguas, simultaneamente selváticas e benignas. São invocadas para proteger o gado e os campos, têm conexões à cura e à fertilidade, à música e à profecia. O autor coloca a hipótese de existir um passado comum entre os deuses. No capítulo "Beyond Nature and Culture: Analogies with the Non-Human", Vuković recupera a discussão relativa à dicotomia natureza/cultura, tentando compreender a relação de interdependência entre o mundo humano e o mundo não-humano na Índia védica e na Roma primitiva.

No último capítulo, "The Long Republican Period: Warbands, Equestrians, and the Fabian gens", Vuković defende que nas ações rituais dos *Luperci* sobrevivem vestígios característicos dos

bandos de guerreiros indo-europeus. O autor procura acompanhar a evolução do festival, resultado da adaptação às transformações sociais que afetavam a elite equestre romana, destacando o papel dos Fábios e dos Quíncios, que tiveram proeminência nas celebrações.

Krešimir Vuković deixa-nos assim um valioso contributo para o estudo das Lupercais, por meio de uma análise rigorosa, mas ousada. A sua abordagem transcultural desafia as conceções tradicionais. Louvamos o espírito crítico do autor, a denúncia do viés imperialista e o incentivo ao debate sobre a descolonização da produção académica. Louvamos também o apelo à interdisciplinaridade e o reconhecimento de que algumas das suas teorias são mais sugestivas do que conclusivas, abrindo caminho a outras interpretações. *Wolves of Rome. The Lupercalia from Roman and Comparative Perspectives,* contribui significativamente para a diversificação do estudo destas festas romanas, tratando-se de uma obra de leitura obrigatória para quem investiga religião comparada.

Ana Rita Lopes
Universidade Lusófona

BRADLEY BUSZARD (2023), *Greek Translations of Roman Gods*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 324 pp. ISBN 978-3-11-107179-4 (119.95€).

O volume em apreço, escrito por Bradley Buszard, é inaugurado com um brevíssimo *status quaestionis* sobre as glosas gregas de termos latinos, na conclusão do qual Buszard realça a necessidade de proceder a novos estudos, aproveitando modernas ferramentas, entre as quais destaca a *Greek Translations of Latin* (GRETL), base de dados por si compilada e acessível em https://buszard.cnu.edu/. Segue-se a enumeração das fontes que informam a obra, a maior parte das quais se situa entre os séculos II a.C. e II d.C. Encerra-se a introdução (pp. 1-17) com um curto mas esclarecedor ensaio focado na evolução das traduções gregas: o A. menciona a presença de mercadores gregos na Roma Arcaica e o interesse de autores da Magna Grécia, passando depois a uma discussão sobre Políbio, Diodoro Sículo, alguns intelectuais afetos à teoria do Eolismo e à Segunda Sofística, e, por fim, Dião Cássio.

O cerne do livro (pp. 18-266) é, essencialmente, um dicionário cujas entradas se distribuem por duas partes: "Syncretized Roman Gods" (pp. 18-157) inclui 29 divindades e o culto imperial (pp. 65-74), de *Aesculapius* (p. 19) até *Volcanus* (pp. 153-7); e "Unsyncretized Roman Gods" (pp. 158-266) contém 28 teónimos, de *Aius Locutius* (pp. 159-61) até *Virtus* (pp. 263-6). Porque as diferentes *uoces* se encontram alfabeticamente organizadas dentro de cada secção, *Greek Translations of Roman Gods* possibilita uma consulta rápida e seletiva capaz de auxiliar o estudo duma ou mais divindades específicas. O conteúdo varia de entrada para entrada, mas tende a incluir (1) a identificação da divindade romana por detrás da *interpretatio graeca*, o que nem sempre é possível (*e.g.* o caso de Ἀφροδίτη Ἐπιταλάριος (p. 135)), (2) a discussão do tratamento reservado ao deus ou deusa em questão nas fontes gregas, bem como (3) uma análise das escolhas dos tradutores, por vezes divergentes (*e.g.* o caso de *Clementia* (pp. 171-6)). Algumas entradas encontram-se subdivididas por epítetos, como é o caso de *Venus* (pp. 132-44), onde encontramos a já mencionada Ἀφροδίτη

Ἐπιταλάριος, bem como os de *Felicitas* e *Fortuna* (pp. 36-58), de Juno (pp. 74-80) e de Júpiter (pp. 81-95). Claro que algumas das interpretações gregas são inexatas, no entanto, como Bradley Buszard destaca, e bem, "[t]o call such readings erroneous would be correct, but would lead nowhere interesting. The focus within GRETL will be on the implications of these readings for the Greek views of Rome, especially when the differences lead to narrative commentary on Roman society and on the differences between Roman and Greek traditions" (p. 17). Aqui está o valor da leitura completa deste livro: permite ao leitor aprofundar o seu conhecimento sobre os deuses romanos e os seus cultos ao mesmo tempo que coloca em evidência a atitude manifestada pelos escritores gregos face aos mesmos.

No seu todo, o livro revela uma prevalência quiçá em demasia pela historiografia grega em detrimento doutras fontes, o que, aliás, se percebe logo na introdução. Buszard revela não estar totalmente familiarizado com as fontes epigráficas, como já notou Alaya Palamidis numa recensão publicada no volume 74, número 1 de *The Classical Review*. Outros problemas podem ser levantados. Refira-se, célere e sucintamente, que a lista de teónimos apresentada pelo A. não se encontra completa, tendo Palamidis notado a falta duma entrada para os *Di Manes*, tratados por Θεοὶ Καταχθόνιοι em inscrições gregas encontradas em Roma, por exemplo. Enfim, *Greek Translations of Roman Gods* não é uma obra perfeita, mas não deixa de ser um esforço significativo que não convém ignorar, sendo especialmente útil para compreender o tratamento das divindades e cultos romanos na historiografia grega.

João Domingues Pereira
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

SABINE KUBISCH et HILMAR KLINKOTT, eds. (2024), *Power of the Priests. Political Use of Religious Knowledge. Proceedings of the Conference held at the Christian-Albrechts University Kiel, November 29 until December 1, 2018*. Berlin, De Gruyter, 322 pp. ISBN 978-3-11067-621-1 (195.95€).

Esta obra apresenta os resultados de um *workshop* organizado pela Universidade de Kiel em 2018 sobre as dimensões da acção política concreta do sacerdócio nas sociedades antigas e medievais de contexto mediterrânico e europeu. Em grande medida, as linhas exploradas desenvolvem os incentivos e as concretizações de instrumentalização mútua, entre poder político (num sentido estrito) e especialistas religiosos (num entendimento alargado), que advêm do entrelaçar da religião com as instituições das sociedades pré-modernas e mediação que os profissionais da religião reconhecidos socialmente operam, quer entre deuses e homens quer entre grupos sociais, ou mesmo entre narrativas cruzadas. A questão do benefício mútuo da legitimação social de grupos, lideranças e indivíduos é evidentemente tópico recorrente. Os ensaios dividem-se em cinco secções temáticas, sendo uma geograficamente dedicada ao Egipto, que acaba por ser o espaço mais abordado e por servir como plano de fundo do exercício comparativo com os outras geografias e cronologias.

A primeira parte do livro foca-se na construção de narrativas legitimadoras do poder no Egipto Antigo. Efsathia Dionysopolou demonstra como os esforços historiográficos de Manetão

em estabelecer ligações entre a mitologia grega e as diferentes dinastias egípcias, identificando heróis com faraós e sincronizando as suas datas com acontecimentos como a Guerra de Tróia e as primeiras olimpíadas, contribuía para legitimar a dinastia ptolemaica, inscrevendo a ascendência macedónica no passado egípcio. Segue-se um estudo de Sabine Kubisch sobre o papel dos rituais oraculares e dos sacerdotes que os preformam e proclamam, no contexto da composição das narrativas oficiais de faraós cuja elevação carecia de um apoio social sólido. Após uma breve resenha comparativa sobre divinação no contexto da realeza mesopotâmica e egípcia, a autora foca-se na importância do papel do culto e do clero de Amon nas estratégias de afirmação de Hatshepsut e Ramsés II.

Segue-se uma secção dedicada à integração de especialistas religiosos nas dinâmicas de poder. Maurits de Leeuw introduz a inscrição de homens santos nas estruturas políticas do Império Romano do Oriente, tomando como exemplo os estilitas e como estudo de caso a ascensão de S. Daniel, o estilita, junto da casa imperial. Após uma breve resenha sobre o carisma e relevância política que as elites religiosas asseguram nas transformações da religiosidade tardia, de Leew introduz alguns casos que precedem Daniel e analisa as interacções desta figura com diferentes agentes da elite política bizantina para avaliar a influência concreta e transaccional, concluindo por um modelo assente na mútua legitimação. O ensaio seguinte, de Harald Wiese, procura explorar como as prescrições e privilégios que dizem respeito aos brâmanes, ditames atestáveis na literatura sânscrita antiga, podem estruturar as relações de poder na Índia pré-moderna. Para isso, é desconstruído o conceito de poder em categorias assimétricas de capacidades individuais e relacionais, que são projectadas e ajustadas ao que é disposto nas fontes e ao seu contexto.

A terceira parte da obra foca-se no uso ambíguo de sacerdotes por parte dos agentes políticos. O estimulante estudo de Veit Groß contesta o papel da liderança carismática religiosa em revoltas populares medievais, recuperando a agência da população e reconhecendo a complexidade das interacções com as diferentes agendas de cada sacerdote. Com base numa leitura crítica das fontes para a revolta inglesa de 1381, Groß mostra como o religioso John Ball, tido como um dos líderes, terá sido em verdade um seguidor cooptado pelos programas em confronto e como a revolta terá procurado coagir um bispo, Thomas Brinton, a juntar-se e interceder em sua defesa, revelando uma consciência atenta, por parte da população sublevada, do histórico dos seus discursos e sermões, assim como um acompanhamento da vida parlamentar. Segue-se um trabalho de Etka Liebowitz sobre a ascensão de Salomé Alexandra ao trono da Judeia Helenística e a sua relação com grupos religiosos na sua estratégia de legitimação, nomeadamente o apoio dado aos Fariseus. Esta secção termina com Michel Summer, que apresenta uma análise crítica das fontes sobre o percurso de S. Vilibrordo no período merovíngio, chamando a atenção para o tratamento hagiográfico retrospectivo que o inscreve como precursor de políticas proselitistas carolíngias, leitura que leva a historiografia a descurar a rede de contactos que desenvolve no seu programa de acção no continente.

A secção seguinte foca-se no poder decorrente da mediação do conhecimento que os especialistas religiosos operam. Reuven Kiperwasser explora um breve conjunto de narrativas da Palestina Tardia que atestam o reconhecimento da autoridade rabínica na relação com a comunidade e com os seus discípulos, aplicando os conceitos de Bordieu de capital simbólico e violência simbólica. Segue-se um estudo de Katharina Knäpper sobre a capacidade de criação e reforço de consensos nas decisões que os especialistas e sacerdotes do oráculo de Dodona operam. Após um breve resumo sobre o conceito de poder e o lugar do sacerdócio no politeísmo Grego, a autora introduz

as principais questões do oráculo, do sítio arqueológico e das inscrições em metal encontradas para, em seguida, discutir o funcionamento das consultas no santuário, e toma como exemplo duas respostas com instruções rituais. O ensaio de Ahmed Mansour foca-se nas mudanças de controle da ilha de Filas no Alto Egipto durante a Antiguidade Tardia, na manutenção do santuário, e no controle do acesso pelos potentados que a ocupam, sublinhando a legitimidade que o sacerdócio núbio e o espaço lhes conferiam.

A quinta e última parte da obra dedica-se ao nexo entre sacerdócio, poder e a sua legitimidade. Mariano Barbato sublinha como a peregrinação opera um mecanismo fundamental de afirmação do sacerdócio do respectivo local sagrado, tomando como estudo de caso a estratégia de afirmação do bispado de Roma. Para o autor, a construção de uma Roma cristã assenta em lugares de memória que remontam aos seus peregrinos fundacionais, Pedro e Paulo, memória essa que sobreviveu devido às próprias dinâmicas peregrinas das primeiras comunidades cristãs. Para este registo terá ainda contribuído o desenvolvimento do culto dos mártires, que se tornou uma prioridade da elite eclesiástica local durante vários séculos. Segue-se um ensaio de Eleni Krikona sobre o carácter determinante das relações de Clístenes com Delfos para o derrube da tirania em Atenas e para a legitimação das suas reformas, por meio duma resenha do percurso político do legislador. Por fim, Nenad Marković apresenta o maior estudo deste livro, em torno do sacerdócio menfita de Ptah e as suas relações com as estratégias de afirmação das dinastias tardias. Com recurso a um extenso corpo documental de variada tipologia, o autor realiza uma prosopografia de altos sacerdotes entre o Período Cuxita e o Ptolemaico inicial que caracteriza como provisória, mas que preenche já um largo conjunto de lacunas. Os editores concluem, então, com uma análise conjunta dos artigos, avançando as principais linhas que se podem traçar em comparação entre os contributos do livro e do evento.

Martim Aires Horta
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

DIMITRIOS KANELLAKIS ed. (2021), *Pathologies of Love in Classical Literatur*e (Trends in Classics-Supplmentary Volumes, Volume 122). Berlin/Boston, De Gruyter, 233 pp. ISBN: 978-3-11-074788-1 (124.95€).

A obra em apreço, publicada pela De Gruyter, em plena pandemia de COVID-19, é o resultado do congresso realizado no Ioannou Centre for Classical and Byzantine Studies, em Oxford, no ano de 2018. Partindo de autores como Homero e Hesíodo e estendendo-se a Vergílio, Horácio e aos satíricos romanos, o coordenador deste volume propõe um conjunto de textos centrados na problemática do amor como patologia.

Dimitrios Kanellakis abre a edição com um prefácio e uma introdução, onde apresenta os fundamentos teóricos e realiza um enquadramento conceptual bem fundamentado. Kanellakis exemplifica a relevância do tema utilizando o episódio em que Aquiles, ao matar Pentesileia, é tomado por *eros*.

O volume está dividido em oito partes e integra diferentes textos gregos e latinos até ao período imperial, onde em cada contribuição os autores exploram o amor enquanto força potencialmente destrutiva e obsessiva.

A primeira parte, "The Ophthalmology of Lovesickness: Poetry, Philosophy, Medicine" (pp.23-46), escrita por Chiara Thumiger, explora o tema do amor como uma doença, concentrado-se sobretudo no olhar erótico. A A. vincula a visão com os processos psicológicos e emocionais e recorre aos textos hipocráticos, bem como à poesia clássica para discutir a natureza patológica do amor. Esta análise entrelaça literatura e medicina, destacando que o amor é retratado como uma doença tanto no corpo quanto na mente.

Claude Calame, autor do texto "Performance and Pragmatics of Erotic Poetry in Archaic and Classical Greece: A Pathology of Sexualities?" (pp.47-64), foca-se nos aspectos performativos da poesia erótica na Grécia arcaica e clássica e examina como o próprio acto de representar o amor reflecte uma forma de patologia. O A. argumenta que a poesia erótica ritualiza as relações amorosas durante a sua performance, colocando o público numa relação activa. Através da análise de como a poesia arcaica descreve a assimetria das relações amorosas, Calame demonstra como o amor é tanto uma experiência física quanto emocional, mas também uma fonte de desordem social.

Em seguida, Anastasia-Stavroula Valtadorou, em "Pathological *Erôs* in the Euripidean Fragments: *Aeolus*, *Cretans*, and *Protesilaus*"(pp.65-82), oferece uma análise sobre a sexualidade desviante nos fragmentos de Eurípides. Focando-se em casos de incesto, bestialidade e relações com figuras inanimadas, Valtadorou examina a moralidade subjacente a esses actos transgressores.

No capítulo intitulado "Pathological Heterosexuality and Other Male Anxieties" (pp.83--100), Thomas K. Hubbard explora a noção de heterossexualidade patológica na Grécia Antiga. Hubbard examina o receio e a rejeição da heterossexualidade em favor da pederastia, refletindo sobre como o erotismo masculino entre homens era frequentemente retratado como mais seguro e aceitável socialmente. Em contraste, o desejo heterossexual era compreendido como potencialmente perigoso e caótico.

No quinto ensaio, "Xenophon and the Pathology of Erôs" (pp.101-118), Ed Sanders examina o papel do amor como um dispositivo narrativo nas obras de Xenofonte, focando-se especialmente no *Banquete* e na *Ciropedia*. Sanders analisa como *eros* é retratado como uma força que começa como uma atracção súbita e intensa, evoluindo gradualmente para uma condição crónica. No contexto da ética e da filosofia clássicas, a abordagem do A. permite uma compreensão mais profunda de como o amor era visto como uma força capaz de desestabilizar o indivíduo, fosse em relações entre homens ou entre homens e mulheres.

Segue-se "The Pathology of Love in Ovid's Metamorphoses" (pp.119-134), escrito por Andreas N. Michalopoulos, onde são destacados os mitos de Apolo e Dafne, bem como de Ífis e Anaxarete. O A. argumenta que, em Ovídio, mesmo deuses como Apolo são impotentes perante o poder destrutivo do *eros* e reforça a ideia de que o amor é uma doença irreversível, imune a qualquer tipo de remédio.

No ensaio "In Sickness or in Health? Love, Pathology, and Marriage in the Letters of Acontius and Cydippe (Ovid's Heroides 20-1)" (pp.135-158), Thea S. Thorsen oferece uma análise das cartas de Acôncio e Cidipe nas *Heroides* de Ovídio, argumentando que o amor é retratado como uma forma de manipulação e obsessão patológica.

A terminar, Ioannis M. Konstantakos, "Pathological Love in the 'Open' or 'Fringe' Novels," (pp.159-179) examina o erotismo patológico em romances da Antiguidade, como *Vida de Esopo* e *Romance de Alexandre*. Nestas obras, o amor é retratado de forma transgressora, envolvendo práticas como necrofilia, bestialidade e violação, em contraste com o amor idealizado dos romances convencionais. O A. tenta evidenciar como a representação desse amor desviante pode ser visto como uma crítica às normas e valores sociais da época. O volume inclui uma bibliografia abrangente, ilustrações de qualidade elevada e incorpora citações de textos gregos e latinos acompanhadas de traduções em inglês. Como não podia deixar de ser, num trabalho desta envergadura, o *index locorum* é particularmente útil e auxilia o investigador no seu manuseio.

Pathologies of Love in Classical Literature é um recurso essencial para investigadores de estudos clássicos, literatura e filosofia do amor. Dirigido a um público académico, este volume constitui uma excelente base para futuras investigações sobre o *eros* como patologia.

Joana Pinto Salvador Costa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

MARIA GEROLEMOU et GIULIA MARIA CHESI, eds. (2023), *Body Technologies in the Greco-Roman World. Technosoma, Gender, and Sex*. Liverpool, Liverpool University Press, 294 pp. ISBN 978-1-80207-860-2 (£110.00).

Resultado de um workshop nas Universidades de Exeter e de Humboldt, em 2019, sobre *Technosomata*, o volume em apreço está inserido numa discussão que tem galvanizado as Academias nos últimos anos, nomeadamente acerca das tecnologias presentes no Mundo Antigo e de temas afins (e.g. Inteligência Artificial, tema aliás sobre o qual a Cambridge University Press acaba de dar à estampa um volume importantíssimo).

Assim, na "Introdução" (pp.1-10), M. Gerolemou lança os alicerces para uma produtiva discussão acerca dos limites do corpo (em muito semelhante à que tem sido promovida pelas teorias de *Extended* e *Distributed Congnition* na Antiguidade em autores como M. Anderson e D. Cairns) e de como a tecnologia pode ser, no fundo, uma construção social implicada no desenvolvimento útil de conceitos como sexualidade e género.

A Parte I, de nome "Technologies and Bodies", conta com uma Introdução prévia ao conceito de *technosoma*. Assim, numa contribuição algo impressionista ("In search of a Definition: What is an (Ancient) *technosoma*?", pp.13-17), G. M. Chesi começa por definir o corpo humano como um mecanismo fisiológico, tal como concebido por Paulo de Egina e Hierão de Alexandria, a que pouco depois aduz o conceito de *plinthion*, que não explica.

De seguida, A. Guardasole ("Dysfunction (*dusergeia*) and Deformity (*aprepeia*) in Paul of Aegina's Surgical Chapters", pp. 19-34) brinda-nos com uma interessantíssima discussão acerca de como alguns métodos cirúrgicos evoluem das práticas médicas de Hipócrates e Galeno para as de Oribásio de Pérgamo e Paulo de Egina, à guisa do termo *dusergeia* (deficiência, incapacidade, inabilidade, defeito, etc.). A A. contrasta o sentido da palavra com aquele de Hierão de Alexandria quando

utiliza *dusergeia* para se referir aos defeitos tecnológicos em máquinas pneumáticas ou mecânicas. A mesma A. abrira o seu artigo a partir dos tópicos *to kosmetikon* e *to kommotikon* em Galeno, de um lado a preservação da beleza natural, do outro a manutenção da beleza artificial. Dir-se-ia que este capítulo tiraria grande proveito de semelhante discussão a partir do *Górgias* de Platão, acerca do primeiro dos dois conceitos, na tentativa de definir um corpo "tecnossomático". É uma pena não ter havido um tratamento mais aprofundado destas expressões a partir da obra de Galeno, pese embora aquela insinuação introdutória.

Pistas de natureza semelhante explora I. Calà ("Medical Equipment to Repair Broken Bodies: The *plinthion* for the Reduction of Dislocations", pp. 35-43) em passagens de Heliodoro compiladas por Oribásio, donde destacam máquinas (*iatrika organa*) e utensílios para fins médicos, com especial preocupação dada ao *plinthion* (de Nileu, um aparato médico divisado algures no século III d.C. para tratar luxações). Ao conceptualizar a engenhoca, a A. diz que o *plinthion* antecipa a reversão do modelo mecânico concebida pelo filósofo G. Canguilhem no séc. XX, segundo o qual os mecanismos orgânicos (i.e., as mãos do médico, etc.) fundamentais na correcta gestão (*in situ*) das engenhocas precedem a engenhoca/máquina médica *per se* (i.e., o homem vem primeiro e só depois a máquina).

Partindo de uma expressão de A. Artaud, C. Thumiger ("Bodies with Organs, Bodies without Organs", pp. 45-68) dá sentido ao conceito de artificialidade (*bodily artificiality*), através de duas ontologias aplicadas ao corpo, de um lado plástico e homogéneo, de outro holístico e fragmentário. A A. faz qui entroncar, e bem, Empédocles e as partes do corpo como unidades cosmológicas. O que é mais, ao combinar estes dados com uma passagem de Parménides, a A. aproveita para deslizar o tópico para a concepção do corpo por Aristófanes em *O Banquete* de Platão (certamente um lapso de leitura faz a A. apontar Apolo como o deus que corta ao meio os seres globulares e não Zeus [190c-d-e]); dir-se-ia que esta secção também podia ter beneficiado da passagem de Erixímaco no mesmo diálogo. A A. podia igualmente ter explorado a ideia desenvolvida n'*A Descoberta do Espírito* de B. Snell acerca de que as funções intelectuais, no *corpus* homérico, podem ser consideradas como órgãos e/ou membros do corpo humano. Talvez este ensaio seja o mais brilhante e penetrante de todo o volume, desenvolvido de um ponto de vista essencialmente médico, que encontra em passagens poéticas de Ovídio e Séneca modelos de interpretação teorizados por Galeno acerca do corpo desmembrado.

Não menos produtiva é a pesquisa de G. Liveley ("Natural-born Cyborgs, Or, when Talos met Medea", pp. 69-88) cuja premissa assenta na relevância de uma fusão inescapável entre o ciborgue e o ser humano a que hoje se assiste cada vez mais. A A. parte de forma criteriosa do "mito do ciborgue" de D. Haraway, onde está patente essa aliança, e articula-lhe o mito de Talos, o gigante de bronze. Aí a A. faz incidir a genealogia ou ontologia do ciborgue, traçando-a desde a sua alvorada: o primeiro ciborgue não foi aquele "organismo cibernético" divisado por cientistas da NASA, mas o próprio *homo sapiens* na qualidade de "animal em défice." No Mundo Clássico, dois dos primeiros ciborgues são Pandora, objecto de *thauma* devidamente "programado" pelos deuses, e Talos, que colhendo semelhanças com Aquiles, por ser no fundo homem e *pagchalkeos*, não menos semelhanças partilha com Pandora. De todo em todo, um capítulo soberbo. A A. ainda podia ter beneficiado de igual análise a Atena e Ulisses na *Odisseia*, quando aquela se empenha em melhorar ao longo da epopeia o aspecto deste (qual fada madrinha experimentada em técnicas de *Photoshop*!).

Segue-se M. Devecka ("The Bear Necessities: Thrasyleon, Lucius, and the Status of Skins in *The Golden Ass*", pp. 89-104) com um não menos brilhante contributo acerca das *Metamorfoses* de Apuleio e a história de Trasileão e da pele de urso cujo engenho (*machina*) faz lembrar, devido à onomástica do texto original, o cavalo de Tróia. A transformação a que Trasileão é submetido limita o protagonista a comportamentos ursinos, embora a veste de urso deva ser por ele encarada como uma pele aperfeiçoada (ou prótese); em resumo, a pele do animal não é uma carcaça vazia, pelo contrário exerce poder tecnosomático sobre o seu ocupante.

A Parte II, intitulada "Body Technologies and Gender", começa com uma pequena introdução de G. M. Chesi ("Short Introduction: Prosthetic Beauty", pp. 107-10) à semelhança da Parte I, porém mais bem conseguida. Aqui a A. delineia numa linguagem objectiva, com sucesso e clareza, os objectivos de cada autor e capítulo. Ainda assim, sugerir-se-ia, a cada introdução, uma revisão do inglês por um falante nativo de preferência familiarizado com a organização do livro e os conteúdos.

D. King ("Galen's *Thrasybulus*: Medicine, Gymnastic Trainers, and the *technosoma*", pp. 111-27) inaugura esta segunda parte com um belíssimo texto dedicado ao corpo saudável tal como idealizado por Galeno através da *iatrike techne* (arte da medicina), a que subjaz alguma teoria platónica sobretudo aquela expendida no *Górgias*.

Daqui se faz uma apropriada transição para o contributo de G. M. Chesi ("Body Beautification and Black Ethiopians in Herodotus' Ethiopian *logos*", pp. 129-44) a cujo tópico preside o étimo *kommotikos* patenteado no *Górgias* de Platão (na tradução portuguesa do diálogo por M. Pulquério o termo é vertido para *toilette*; Chesi tradu-lo astutamente para "the art of embellishing the body" [p.130]). A A. traz assim uma arrojada e penetrante discussão acerca do alindamento corporal praticado pelos persas, assim como da beleza dos etíopes, o povo divino. De um lado a cosmética dos persas, que serve de dolo, do outro a beleza natural dos etíopes, imune à senescência. A esta exposição a A. aduz uma brilhante reflexão em torno do tópico da alteridade e do significado de *blackness* para a época da escrita de Heródoto.

Sucede-se M. Gerolemou ("Want to Look Younger and Stronger? Cosmetic Hot Baths in Classical Antiquity", pp. 145-59) com um contributo cujo tema incide na prática do banho como modificadora do corpo e interveniente na sexualidade masculina a partir dos testemunhos de Galeno, Vitrúvio, Luciano, Séneca, etc. Os temas da velhice como doença e da função do *scraping* (que em português talvez se possa traduzir para raspar ou esfoliar) para restaurar a juventude mereceram da A. algum destaque. Não deixa de ser oportuno mencionar que as técnicas de *scraping*, tal como aplicadas por Medeia, pareçam aproximar-se do processo estético que hoje designamos por *peeling*.

Ao conjunto segue-se o contributo de M. Johnson ("Mansplaining with Ovid: *Ars-cultus-munditia* and the 'Natural' Body", pp. 161-80), cujo tratamento da 'beleza natural' por Ovídio contrasta muito bem com aquele executado atrás por D. King em atenção a Galeno. Através da tríade *ars*, *cultus* e *munditia*, a A. explora a amplitude de cada um dos três conceitos nos géneros feminino e masculino e conclui que a beleza natural e despretensiosa afinal não granjeia lugar no *corpus ovidianum*.

M. Devecka brinda-nos com mais um contributo ("O Tempora, O Morays: Eels and Luxury in Imperial Rome", pp. 181-95) desta feita sobre o tópico da enguia no mundo romano e como este animal se concatenava metaforicamente com a figura da mulher, embora a partir de uma construção metonímica artificial. A esta reflexão subjaz o termo *luxuria* como produtor de híbridos (na esteira de D. Haraway) mediadores entre a terra e o mar.

E. Giusti ("The *techne* that Races: Phoenician-Punic *technosomata* in Homer and Plautus", pp. 197-215) traz um excelente contributo cujo tema de partida são os *barbaroi* Fenícios e Cartagineses abordados do ponto de vista de raças submetidas aos olhares xenófobos e opressivos de autores como Homero e Plauto. A questão da alteridade e da subalternidade é aduzida à discussão com valor meritório, a que se acrescenta a objectificação destes povos também pela sua ligação com a prática da *techne* e o apego ao comércio. Curiosa é ainda a afinidade dos Sidónios *polydaidaloi* com o *polymechanos* Ulisses e fabulosa a abordagem à escrava e ama de Eumeu na *Odisseia* como iteração das mulheres de Sídon na *Ilíada*.

A Parte III, de nome "Body Technologies and Sexuality", inicia com uma introdução de G. M. Chesi ("Short Introduction: Hynrid Pleasures", pp. 219-20), chamando-nos a atenção para a forma como as técnicas de modificação corporal alteram ou influenciam a experiência erótica e a sexualidade.

De seguida, L. Totelin ("Orchids, Lizards, and Lettuce: Aphrodisiacs and *technosomata*", pp. 221-39) aborda o tópico dos afrodisíacos como medicina do corpo, ao ponto de serem considerados como "technology of the body."

Segue-se Karen ní Mheallaigh ("Lucian's Lunar Tree-people: Between Sexual Technology and the Prosthetic Imagination", pp. 241-57) com uma pujante abordagem às árvores humanas (*dendritai*) nas *Verae Historiae* de Luciano e ao modo como estas utilizavam genitais prostéticos para fins eróticos sem preocupação reprodutiva. A A. propõe também uma ligação entre estes seres híbridos e Dioniso *Dendrites*.

A fechar a leva de contributos, numa exposição de todo em todo brilhante, Elisa Groff ("Negotiating Women's Sexual Identity with a Scalpel: Ancient and Contemporary Views on Female Genital Surgery", pp. 259-74) explora a transição de *somata* para *technosomata* femininos através da circuncisão e de como esta se pautava pelos padrões socioculturalmente impostos de beleza e de tratamento ético em sociedades do Mundo Antigo que recuavam a práticas egípcias.

Chegamos ao Epílogo e R. Langlands ("*Technosomata* and Moral Anxiety", pp. 275-87) discursa acerca das ansiedades despoletadas no ser humano à conta de novidades tecnológicas e de como este pânico generalizado (*technopanic*) não é novo, patente aliás nos exemplos trazidos a cabo pelos vários contributos do volume. Assim o estado de "normalidade" num corpo dependerá do seu valor na sociedade e esta poder querer ou não interferir na sua "normalidade" através de intervenções correctivas. A A. repisa ainda questões de ameaça à normatividade binária na sociedade do Mundo Antigo levantadas pertinentemente ao longo do volume, como é o caso dos corpos intersexo.

Apetrechado de dois índices, um onomástico e outro de passagens relevantes, este é um utilíssimo volume para o estudante ou especialista que se interessa pela transformação do corpo na Antiguidade (e as implicações morais e sociais que certas metamorfoses implicam) que não prescinde de uma lente atenta ao *zeitgeist post*-contemporâneo. De qualidade assinalável, não deve ficar esquecido na prateleira ou nas transferências do computador.

Sílvia Catarina Pereira Diogo
ARTIS-IHA – Instituto de História da Arte, Universidade de Lisboa

ANDREAS SERAFIM, GEORGE KAZANTZIDIS et KYRIAKOS DEMETRIOU, eds. (2022), *Sex and the Ancient City: Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity.* (Trends in Classics Supplementary-Volume 126). Berlin/Boston: De Gruyter, 563 pp. ISBN 978-3-11-069577-9 (159.95€).

O volume *Sex and the Ancient City,* publicado pela Walter de Gruyter no âmbito da colecção *Trends in Classics – Supplementary Volumes*, reúne um conjunto de ensaios académicos que examinam, a partir de uma abordagem interdisciplinar, as práticas sexuais e da sexualidade nas culturas grega e romana.

A obra abre com uma introdução (pp.1-18), na qual Andreas Serafim, George Kazantzidis e Demetriou Kyriakos apresentam a composição e os objectivos do volume, além de definirem o conceito de sexualidade como uma construção cultural. Baseando-se em autores como M. Foucault, D. Halperin e J. Butler, os editores sublinham que, apesar de o termo "sexualidade" ser moderno, a sua aplicação ao estudo da Antiguidade permite um diálogo entre o passado e o presente, permitindo problematizar as práticas antigas à luz de debates contemporâneos (pp.1-2).

O volume está dividido em seis partes temáticas. A primeira parte, "Aspects of Homoeroticism" (pp. 19-140), aborda a homossexualidade e a homossocialidade na Antiguidade. Konstantinos Kapparis analisa a intersecção entre as leis atenienses e a prostituição masculina, destacando a ligação entre sexualidade, política e direito. Thomas K. Hubbard escreve sobre o voyeurismo nas cenas de sexo em grupo representadas em vasos gregos, enquanto Andreas Serafim explora o simbolismo sexual de actos triviais, como o espirro nas fontes literárias. Manolis Spanakis revisita epigramas homoeróticos de Riano, focando-se no olhar pederástico. Andreas Fountoulakis finaliza a secção com uma análise das representações do silêncio na esfera da sexualidade feminina, na obra de Luciano, particularmente no quinto *Diálogo das Cortesãs.*

A segunda parte, "*Sex and Medicine"* (pp. 141-192), dedica-se à ligação entre actividades sexuais e a medicina. Chiara Thumiger desenvolve um trabalho consistente sobre a clitoridectomia na medicina e na literatura greco-romana, evidenciando a violência implícita nas intervenções médicas sobre o corpo feminino. George Kazantzidis estabelece um paralelo entre o êxtase sexual e os sintomas epiléticos, reforçando a visão patológica do sexo na Antiguidade.

A parte III, "The Use and Abuse of Sex Objects" (pp.193-284), incide sobre o papel dos objectos eróticos e sexuais. Bartlomiej Bednarek investiga a presença na iconografia de cadeiras e bancos em cenas eróticas. Emma Stafford estuda o uso de objectos sexuais, como dildos, bem como de acessórios sexuais, como óleos e sandálias. Regina Höschele e Charilaos N. Michalopoulos focam-se na agalmatofilia, (desejo sexual por estátuas), tanto na literatura grega quanto na latina, oferecendo perspectivas culturais sobre a erotização de objectos inanimados.

Na quarta parte, "Sexual Liminality" (pp.285-350), Jeremy McInerney examina figuras mitológicas como sátiros e Hefesto, cuja marginalidade representa insaciabilidade e desvio sexual. Por sua vez, o trabalho de José Malheiro Magalhães concentra-se na zoofilia em mitos como os de Leda e Pasífae, evidenciando a transgressão de fronteiras no imaginário grego. Catalina Popescu ina ambiguidade sexual em *Verae Historiae*, de Luciano e os problemas destacados na narrativa, se apenas existisse uma sociedade masculina.

Gabriel Evangelou observa a repulsa provocada por práticas sexuais desviantes nos epigramas de Marcial, e de como o uso do humor satírico permite criticar comportamentos considerados

excessivos. Esta é a única contribuição na quinta parte da obra, "Sex and Disgust" (pp.351-376). Dado o grande potencial do título da secção, a inclusão de mais trabalhos sobre este tema teria certamente enriquecido ainda mais a obra.

Por fim, a sexta parte, "The Scripts of Sexuality: Drama, Novel, Papyri and Later Texts" (pp.377528), inclui Nikos Manousakis que tenta descortinar as metáforas agrícolas, utilizadas na tragédia de Ésquilo e qual o seu significado na representação de sexo heterossexual, enquanto Dimitrios Kanellakis explora as metáforas agrícolas e as metáforas da navegação em Aristófanes, relacionando-as tanto ao sexo quanto à política. Ioannis M. Konstantakos apresenta a figura da "virgem inocente" na tradição cómica. Amphilochios Papathomas e Aikaterini Koroli indagam sobre a possibilidade de violência sexual em casamentos abusivos no Egipto Romano, com base nas narrativas de dois papiros de Oxirrinco, possivelmente escritos por mulheres. Rosalia Hatzilambrou revela a ausência de erotismo explícito nas cartas de amor em papiros gregos. A secção termina com Stephanos Efthymiadis e Charis Messis, que argumentam que as figuras femininas nas narrativas hagiográficas da Antiguidade Tardia reflectem o pensamento masculino, fazendo um paralelo com a utilização de Diotima n'*O Banquete*, de Platão.

Em suma, *Sex and the Ancient City* contribui significativamente para os estudos clássicos, pois não apenas revisita tópicos já debatidos, mas também propõe novos caminhos de investigação e desafia interpretações tradicionais, tornando-se leitura indispensável para estudiosos de sexualidade, estudos de género e Antiguidade Clássica.

Joana Pinto Salvador Costa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

TATIANA IVLEVA & ROB COLLINS, eds. (2020), *Un-Roman Sex: Gender, Sexuality, and Love-making in the Roman Provinces and Frontiers.* Routledge Monographs in Classical Studies, Londres/ Nova Iorque: Routledge, 360 pp. ISBN 978-1-138-28402-9 (£120.00)

O volume coordenado por Tatiana Ivleva e Rob Collins representa uma significativa contribuição para o estudo da sexualidade e do género no contexto das províncias do Império Romano. Ao invés de se concentrar nos territórios mais explorados, como Pompeios, este trabalho dirige-se às regiões periféricas, abordando temas pouco investigados e respondendo a uma lacuna nos estudos sobre práticas e representações sexuais fora do núcleo central do império.

A obra esta dividida em três partes, com dez contributos. A abrir o volume, os coordenadores realizam uma apropriada introdução (pp.1-22) e contextualizam a importância de se olhar para as províncias romanas através de novas perspectivas, abordando como as normas de género e sexualidade foram praticadas e representadas fora da Península Itálica. Ivleva e Collins destacam a necessidade de desafiar as generalizações sobre as sociedades do Império e reconhecem a relevância das fontes arqueológicas, epigráficas e literárias para a compreensão da sexualidade nas fronteiras do Império Romano.

A primeira, "Seeing (Beyond) Sex" (pp. 23-114), reúne contribuições de John Pearce, Matthew Fittock e Adam Parker. Pearce analisa uma faca romana com cenas eróticas, argumentando que estas iam além da função decorativa, podendo carregar significados sociais e apotropaicos. Fittock examina as estátuas de Vénus na Britânia sublinhando a tensão entre as suas conotações religiosas e sexuais. Parker foca-se em amuletos fálicos e com a forma de vulvas, explorando o seu uso mágico e protector.

Na segunda parte, "Representations and Performance of the Feminine (or is it?)" (pp. 115--238), Stefanie Hoss investiga as representações de genitais femininos na arte provincial, notando a persistência de tabus associados à sua representação detalhada. Robyn Crook estuda o papel social das mulheres na Britânia, enquanto Kaja Stemberger analisa túmulos romanos na zona geográfica da Eslovénia, revelando como a roupa tinha uma importância fundamental na definição de género e estatuto.

A terceira parte, "The Stuff of Man" (pp. 239-359), foca-se na masculinidade e no simbolismo fálico. Tatiana Ivleva aborda as relações homoeróticas entre soldados romanos nas fronteiras, questionando a universalidade dos modelos masculinos romanos. Rob Collins documenta o uso de imagens fálicas na Muralha de Adriano como barreiras físicas e metafísicas, enquanto Alissa Whitmore examina amuletos fálicos no Mediterrâneo oriental, destacando a sua função protectora. Sarah Levin-Richardson conclui o volume com uma reflexão crítica sobre as diferenças culturais na recepção da sexualidade.

Em suma, *Un-Roman Sex* apresenta uma organização e estrutura bem delineadas, mas parece direccionado a um público com conhecimentos prévios em estudos clássicos, dado o uso de termos em latim sem tradução e a pressuposição de familiaridade com a organização política e institucional do Império Romano. Trata-se, contudo, de um excelente contributo, sendo uma leitura indispensável para quem pretende aprofundar o estudo das relações entre sexo e identidade nas sociedades provinciais romanas.

Joana Pinto Salvador Costa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

SUSAN DEACY, JOSÉ MALHEIRO MAGALHÃES et JEAN ZACHARSKI MENZIES, eds. (2023), *Revisiting Rape in Antiquity: Sexualized Violence in Greek and Roman Worlds*. London: Bloomsbury, 304 pp. ISBN: 978-1-3500-9920-3 (£130.00).

Em boa hora a Bloomsbury publica *Revisiting Rape in Antiquity. Sexualized Violence in Greek and Roman Worlds*, um volume que retoma a análise da violência sexual nas sociedades greco-romanas. Coordenada por Susan Deacy, José Malheiro Magalhães e Jean Zacharski Menzies, esta publicação segue-se à edição *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds* (coordenado por Karen Pierce e Susan Deacy, em 1997), agora com novas abordagens e com um alargamento significativo da pesquisa.

O volume encontra-se dividido em cinco partes temáticas e reúne contributos de dezasseis especialistas. Na introdução, Susan Deacy apresenta o contexto do projecto, abordando a evolução das perspectivas académicas sobre a violência sexual na Antiguidade, incluindo questões como o consentimento, as representações iconográficas e a recepção contemporânea de narrativas antigas. Deacy salienta que o volume não pretende cobrir todos os aspectos relacionados com tema, mas sim oferecer um conjunto de reflexões focadas e interdisciplinarmente ricas, o que faz todo o sentido dada a volumetria associada.

A primeira parte, "Why Are We Still Reading Rapes?" (pp.17-64), examina o tratamento das vítimas na sociedade grega antiga, tendo como autores Edward Harris, que analisa até que ponto a violência sexual era considerado um crime grave, enquanto Holly Ranger questiona a leitura de Ovídio à luz das perspectivas feministas e Robin Diver reflecte sobre a adaptação de mitos de violência sexual para o público infanto-juvenil e destaca destacando os desafios éticos na transmissão dessas narrativas.

A segunda parte, "Victims and Survivors" (pp.65-110), foca-se na relação da sociedade e da sua visão para com as vítimas de agressão sexual ou de pederastia. José Malheiro Magalhães e Nuno Simões Rodrigues abordam o tema do abuso sexual de rapazes em Atenas, explorando tanto o contexto jurídico como o impacte social destes actos. Ulriika Vihervallu analisa a posição e visão clerical sobre mulheres sobreviventes e que tinham sido violadas, durante a Antiguidade Tardia.

Mergulhamos nos estudos sobre as representações de perseguições na iconografia e qual a sua importância e viabilidade para compreender a percepção social, perante questões de género, consentimento e violência, através dos estudos de Marco Serino, Robin Osborne e Viktoria Rauchle, que integram a terceira parte do volume, "Critinquing 'A Series of Erotic Pursuits'" (111-166).

Susan Deacy, Elisa Groff e Melissa Marturano compõem a quarta parte, "Constructing Rape and Sexual(ized) Violence" (pp.167-212), com três capítulos exímios que tratam a releitura da deusa Atena (numa perspectiva interdisciplinar ligada às "evolutionary humanities"), mártires bizantinas e a sororofobia nos textos de Ovídio, respectivamente.

Por fim, Anna Mik, Karen F. Pierce, Marguerite Johnson e Jean Zacharski Menzies são os autores da quinta e última parte, "Coded Rapes: Now and Then" (pp.214-281) e, nestes, é dada atenção à recepção moderna dos mitos clássicos e às representações de figuras como os centauros e Helena, em contextos contemporâneos, desde a literatura juvenil, banda desenhada e poesia. A obra conclui com o texto de J. Menzies que examina a violência sexual como um instrumento da retórica nas narrativas antigas.

O balanço geral que fazemos desta edição é francamente positivo. A qualidade dos autores reflecte-se numa organização exemplar, com um projeto bem delineado desde o início, limites metodológicos claramente definidos e uma escrita acessível, equilibrando rigor académico com clareza. Trata-se de um volume que dialoga tanto com a comunidade académica como com um público mais amplo, consolidando-se como uma referência indispensável na área. Apenas nos resta congratular a editora, os coordenadores e os autores por um tão rico trabalho.

Joana Pinto Salvador Costa
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

RAFAŁ MATUSZEWSKI, ed. (2022), *Being Alone in Antiquity. Greco-Roman Ideas and Experiences of Misanthropy, Isolation and Solitude*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 470 pp. ISBN 978-3-11-075793-4 (99.95€).

The present book contains a collection of studies devoted to the themes of solitude, loneliness, misanthropy and isolation in the Graeco-Roman Antiquity. The surveys that constitute the book were planned for the 2nd *Salzburg Spring Symposium* (*Salzburger Frühlingssymposium*), scheduled for April 2020, however impossible to realize due to the 2020 virus pandemic. The 22 written contributions then prepared constitute the present volume. As told by the editor, "the aim of this volume is to explore various – social, temporal, spatial, discursive, affective, and other – dimensions of being alone in Graeco-Roman antiquity" (p. 8), seeking to answer to some central and previous questions, namely, "[w]hat were the uses and meanings of solitude? What necessity did it arise from, what was its purpose, what need was it supposed to fulfil? How was it experienced, perceived and constructed in the public discourse?" (p. 8). The studies contained in the book are organised into three parts: Part I designated "Times and Places", Part II "Individuals, Norms and Stereotypes", and Part III "Gender, Emotions and Mental Conditions". Before Part I, stands the text written by the editor R. Matuszewski, entitled "When a Man Is an Island: Introductory Remarks on Being Alone in Antiquity" (pp. 11 ff.).

Part I aims to bring together "texts dealing with issues in which the temporal and spatial aspect of solitude plays an essential role" (p. 9) and includes the studies of A. Chaniotis (""Are you lonesome tonight?" Nocturnal Solitude in Greek Culture"), K. Sekita ("Forms of Solitude and Isolation in the Face of Death in Ancient Greece"), A. Damet ("Solitude, société et politique à Sparte"), D. Janzen ("Elite Solitude, Slavery, and Social Privilege at the Imperial Roman Villa"), and P. Piwowarczyk ("O. Frange 773 as a Micro-Discourse on a Solitary Life in Western Thebes"). The texts of A. Chaniotis and K. Sekita deal with the temporal dimension of loneliness, the first in relation to the night time and the second to the time of dying or when facing death. On the other hand, the surveys of A. Damet, D. Janzen, and P. Piwowarczyk are centred on some spatial dimension such as a Greek *polis* (A. Damet), a Roman *villa* of the Imperial period (D. Janzen), and Western Thebes of the seventh century AD (P. Piwowarczyk). The organization of the texts in the Part I of the book is chronological, spanning from Ancient Greece (including the papers of A. Chaniotis, K. Sekita, and A. Damet) to Imperial Rome (D. Janzen research) and the Coptic period (P. Piwowarczyk on a letter written by an anonymous monk to Moses, who lived in solitude in a former Pharaonic tomb (TT29) of the seventh century AD).

In the editor words, Part II "address[es] issues related to social norms concerning sociability and their opposite, the popular stereotypes regarding loners and recluses, as well as the lived (or imagined) experience of individuals" (p. 10). Being the longest part of the book, it includes the studies of F. Boldrer ("Einsamkeit und Misanthropie des Weisen: Die Gestalt des Meeresgottes Proteus in Mythos und klassischer Literatur (Homer, Vergil, Ovid)"), H. Graßl ("Timon der Misanthrop, social distancing und die Gesellschaft Athens im 5. Jh. v. Chr."), R. Hatzilambrou ("Being Unsociable in Classical Athens: A Very Bad Attitude Indeed"), F. Pownall ("Dionysius I and the Loneliness of Power (or, The Tyrant as Cyclops)"), S. Müller ("Kallisthenes of Olynthos and the Twofold Image of "Being Alone" at Alexander's Court"), F. Tutrone ("A View from the

Garden: Contemplative Isolation and Constructive Sociability in Lucretius and in the Epicurean Tradition"), B. Descharmes (""Next to yourself, solitude is my best friend" (Cic. *ad Att.* 12.15 [252]): Cicero's Experience of Being Alone – A Case Study"), A. V. Matlock ("The Solitude of a Lifetime in Cicero's *De Finibus* 5"), M. Frass ("Alleinherrscher – Herrscher allein? Das Tiberiusbild in der Kaiserbiographie Suetons"), and I. Sassi ("*Fori strepitu remotus ruris otium celebravi*: Paulinus von Nola balanciert zwischen Weltabgewandtheit und Teilhabe am gesellschaftlichen Diskurs").

Several studies of this Part II are focused on some historical figures: H. Graßl on Timon of Athens (born in the 5th century BC); F. Pownall on Dionysius I of Syracuse (c. 432 – 367 BC); S. Müller on Callisthenes of Olynthus (c. 360 – c. 327 BC), the court historiographer of Alexander III of Macedonia; B. Descharmes and A. V. Matlock both on Cicero, the first on Cicero's literary stylisation of solitude and the second adopting a more philosophical perspective of the Roman statesman and philosopher; M. Frass, stemming from Suetonius' *Tiberius* (the Book III of *De Vita Caesurum*), on the emotional and physical isolation of the Roman emperor; and finally I. Sassi on the Roman poet and senator Paulinus of Nola (c. 354 – 431 AD). Other texts of Part II have a different approach to the dominant topics of the book: F. Boldrer focuses her analysis on the mythical character of Proteus, the Greek sea god, as seen by Homer, Virgil, and Ovid; R. Hatzilambrou discusses how the deviations from civic participation, sociability, and reciprocity in Classical Athens were sometimes criticised and condemned (given the spatial dimension of this research, it could be placed alternatively in Part I of the book); and F. Tutrone, basing its analysis on Lucretius' *De rerum natura*, claims that Epicureanism, sometimes seen as a demand for withdraw from public life and isolation, was not an isolacionist doctrine. Therefore, the studies presented in Part II of the book span from Homer to the fifth century AD.

Part III contains six studies, mostly on the relation of solitude to gender and some emotional issues. Bruce King, supporting his analysis on the *Iliad*, devotes his research, entitled "Bellerophon and Akhilleus: Self Destruction and World Destruction in the *Iliad*", to the solitary wanderings of Bellerophon, the killer of Chimera; due to the mythological approach of this research, it could have been inserted in Part II or, otherwise, bring F. Boldrer's abovementioned research, that deals with the mythical character of Proteus, into Part III. The psychic connection of King's research can be seen, for example, in his conclusion that Bellerophon's wanderings "leads him not to further heroic adventures, but to a centripetal self-consumption of his own life-spirit", concluding that "he is the first melancholic in western history" (p. 317). Christian Laes' research discusses the impact of age difference in marriage, looking for the (nowadays) expected feeling of loneliness of young brides in Greek and Roman sources, however Laes' conclusions are difficult to obtain, partly because in the Classical period "loneliness was presumably just a matter of fact they [, the young brides,] accepted" (p. 344). The next two texts are based and devoted to Ovid. Thomas Gärtner study ("Das Motiv der Einsamkeit bzw. Verlassenheit in den ovidischen Heroidenbriefen") deals with the topic of the abandoned and lonely woman as seen in Ovid's *Epistulae Heroidum*. Stefan Feddern in the text entitled "Zu Ovids Vergleich zwischen seinen und Odysseus' Leiden (*Trist.* 1,5)" analyses Ovid's *Tristia* 1.5, in which Odysseus misfortune is compared with Ovid's personal affliction. The research of Florian Krüpe, "Exil, Isolation, Rufmord: Über die Einsamkeit einer Kaisertochter und ihr mediales Nachleben", explores the isolation and defamation (German 'Rufmord') associated with the exile of Julia, the daughter of the emperor Augustus and Scribonia, therefore, this paper,

however focused on a woman, could be well placed under Part II, where there are several studies devoted to historical figures. The last research presented in the book under review is Nadine Metzger's exploration of medical discourse of the Imperial Rome and Late Antiquity in relation to the pathological avoidance of people ("Pathologische Menschenflucht. Melancholische misanthropia in der kaiserzeitlichen und frühbyzantinischen Medizin", pp. 435 ff.).

As the editor informs in its introductory text ("When a Man Is an Island: Introductory Remarks on Being Alone in Antiquity"), "[b]oth in ancient Greek and Latin there existed a variety of terms used to indicate the place or the condition of solitude, singularity or physical isolation: οἶος, ἐρῆμος, αὐτός, and μόνος, *solus*, *solitudo*, *unus*, *avius*, and *secessus*, as well as their cognates. However, both Greek and Latin lack specific terms expressing emotional states – the differentiation between "solitude" and "loneliness" present in the English language (even though only since the late eighteenth/early nineteenth century) did not exist in ancient languages, nor does it have its equivalent in many modern languages." (p. 7). We may add Latin *caelebs* 'living alone, celibate', as another term to express the ideas of solitude and singularity, derived from a different Indo-European root (**keh*$_2$*i-* + *-lo-*). *Solitude* is defined in the *Oxford English Dictionary* (OED) as 'the state of being or living alone' just then meaning 'loneliness, seclusion, solitariness (of persons)' (OED, 1989, 2nd ed., vol. XV, 977c) and, on the other hand, *loneliness* means primarily 'want of society or company; the condition of being alone or solitary; solitariness, loneliness', and then derives to 'the feeling of being alone; the sense of solitude; dejection arising from want of companionship or society' (OED, 1989, 2nd ed., vol. VIII, 1122a). Therefore, the connection of *loneliness* to the output of the emotional process, the *feeling of being alone*, is not present in English *solitude*. In contrast, in German both ideas of *solitude* and *loneliness* are expressed through the same word, *Einsamkeit*, used for example in F. Boldrer research on "Einsamkeit und Misanthropie des Weisen: Die Gestalt des Meeresgottes Proteus in Mythos und klassischer Literatur (Homer, Vergil, Ovid)" (pp. 121 ff.). Nevertheless, the inclusion of German texts in the book now edited by R. Matuszewski, which may seem like a disadvantage to readers less familiar with German, may have the virtue of preventing potential monolingual semantic deviations regarding the book's structuring themes.

In the final part, the volume includes a "List of Contributors" (p. 459 f.) and a useful onomastic and thematic "Index" (pp. 463 ff.). It lacks a "Index Locorum". In sum, the present book offers a collection of interesting studies on a promising topic for future research.

João Paulo Galhano
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

STELIOS PANAYOTAKIS et COSTAS PANAYOTAKIS, eds. (2020), *Slaves and Masters in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis & Groningen University Library, 282 pp. ISBN 9789492444196 (€ 95.00).

Slaves and Masters in the Ancient Novel é um conjunto de ensaios que teve origem nas comunicações apresentadas na 7.ª Conferência Internacional sobre o Romance Antigo em Rethymno (RICAN 7), realizada em 2013. Editado por Costas Panayotakis, Michael Paschalis e Stelios Panayotakis, este volume aborda os papéis complexos da escravatura na literatura greco-romana.

Na introdução, Costas Panayotakis apresenta uma visão geral de cada capítulo, sublinhando que, embora a escravatura estivesse presente nas sociedades grega e romana, a sua representação na literatura antiga não é homogénea. Os romances da época greco-romana, em particular, oferecem ricas perceções sobre as dinâmicas complexas entre senhores e escravos, que são exploradas ao longo de 14 capítulos diversificados, sob uma perspectiva histórica, literária e metafórica.

John Hilton e Koen De Temmerman iniciam a coletânea ao examinar a escravatura nos romances gregos antigos. Hilton argumenta que, apesar de estas obras não criticarem a escravatura de forma explícita, elas dão voz a personagens escravizadas, especialmente mulheres. Por exemplo, o A. discute como as heroínas escravizadas utilizam o casamento como uma via possível para alcançar a liberdade, refletindo o poder de decisão, ainda que limitado, que algumas escravas possuíam. De Temmerman, no capítulo "Noble Slaves: The Rhetoric of Social Status Reversal in the Ancient Greek Novel", aprofunda as mudanças de estatuto social das personagens, com foco em Callirhoe e nas implicações retóricas da sua jornada entre a escravidão e a elite.

William M. Owens, na sua análise de Callirhoe, sugere que a estrutura narrativa foi criada com o objetivo de ressor com aqueles que vivenciaram a escravatura e que, posteriormente, obtiveram o direito da manumissão. A perspetiva dupla – que mostra tanto o ponto de vista dos senhores como uma crítica ao seu comportamento – oferece uma compreensão multifacetada, que poderia ter um efeito catártico em leitores que estivessem familiarizados com as dificuldades do cativeiro.

Stephen M. Trzaskoma discute Xenofonte de Éfeso, destacando como os ciclos recorrentes de escravidão e liberdade são fundamentais para o romance. A simetria nas experiências dos protagonistas – marcadas por intervalos de liberdade e repetida escravidão – cria um padrão narrativo que realça a instabilidade do seu estatuto. Este tema de oscilação entre liberdade e cativeiro é essencial para entender as lutas dos protagonistas.

A secção dedicada ao mundo latino do volume foca-se na literatura romana. John Bodel examina Satyricon de Petrónio, centrando-se nos discursos dos libertos e nas suas aspirações de respeito e reconhecimento social. Através de uma análise detalhada de cenas como o jantar de Trimalquião e o simbolismo do píleo (o barrete usado pelos libertos), Bodel sublinha as tensões entre as ambições dos libertos e as barreiras sociais que os mantêm presos ao passado servil. Apesar da recém-adquirida liberdade, as suas lutas revelam a natureza frágil da sua mobilidade social.

Costas Panayotakis, em "Slavery and Beauty in Petronius", aborda a representação ambígua da escravatura em Satyricon. Embora Encólpio e Gitão sejam retratados como homens livres, o mundo narrativo subverte os valores tradicionais, sugerindo que a escravidão é apresentada como benéfica, tanto do ponto de vista material como erótico, enquanto o estatuto de liberdade está associado a dificuldades e perda de poder. Panayotakis mostra ainda como, ao contrário da ideologia

presente nas narrativas gregas que opõem beleza e escravatura, a objetificação sexual de escravos masculinos bonitos em Petrónio reflete, de certo modo, as práticas sexuais romanas. No caso de Trimalquião essa dinâmica revela o desejo do liberto de não apagar, mas de reconfigurar e encenar o seu passado servil, colocando-se como *dominus* rodeado por escravos bonitos que desempenham o papel que ele próprio desempenhava no passado.

No seu conjunto, *Slaves and Masters in the Ancient Novel* constitui uma antologia estimulante que permite aprofundar a nossa compreensão sobre a relação entre escravatura e poder social nas narrativas antigas. O volume consegue reunir diversas perspetivas académicas que revelam os papéis metafóricos e simbólicos da escravatura, oferecendo aos leitores uma perceção multifacetada da sua função na literatura antiga.

Catarina Madeira
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

FRANCESCA MARTELLI ET GIULIA SISSA, eds. (2023), *Ovid's Metamorphoses and Environmental Imagination*. London, Bloomsbury Academic, 252 pp. ISBN 9781350268944 ($115.00).

Ovid's Metamorphoses and the Environmental Imagination editado por Giulia Sissa e Francesca Martilli, que conta com a contribuição de diversos autores, surge como o resultado de uma conferência realizada em outubro de 2019. Logo na introdução, as coordenadoras deixam claro qual o objetivo que pretendem alcançar com este volume.

Este livro procura identificar alguns dos significados ecológicos que estão implícitos nas histórias de Ovídio, relacionando-os com questões contemporâneas, tais como: a ligação entre humanidade e natureza, o papel dos animais, plantas e a metamorfose como símbolo de mudanças contínuas e inseparáveis da vida.

No primeiro capítulo, "Cuncta Fluunt: The Fluidity of Life in Ovid's Metamorphic World", Sissa analisa o discurso de Pitágoras no segmento 15 das *Metamorfoses*, ligando-o ao vegetarianismo, ao consumo de carne e ao sacrifício de sangue encontrado no poema. Sissa argumenta que, embora Pitágoras possa ecoar alguns princípios de filósofos anteriores, a visão oferecida por Ovídio é diferente, pois apresenta um mundo onde tudo está sujeito à metamorfose, o que acaba por tornar o mundo imprevisível e incerto. Esse princípio de transformação universal sugere que nada – seja alimento, animal, humano ou qualquer outra coisa – é estático ou seguro.

No segundo capítulo escrito por Marco Formisano, o A. faz uma leitura alegórica do mito de Medeia, sugerindo que o fracasso da personagem ao alinhar-se com os valores greco-romanos reflete a alienação de Gaia da humanidade, o que ressoa com preocupações contemporâneas sobre o Antropocénico. A abordagem de Formisano também destaca a confusão epistémica do discurso de Ovídio, onde as fronteiras entre seres e valores são fluidas e imprecisas.

No capítulo "Are Trees really like People?", Emily Gowers explora as comparações tradicionais entre árvores e seres humanos, como a posição ereta e os "braços" estendidos como ramos. No entanto, a autora argumenta que é nas diferenças entre ambos – especialmente a imobilidade, a

longevidade e os ciclos de renovação das árvores – que reside o seu poder simbólico. Para Ovídio, segundo Gowers, são os humanos que se mostram vulneráveis e ameaçados, enquanto as árvores revelam um potencial regenerativo ilimitado. Um exemplo desta diferença é Jasão, que precisa de uma bruxa para rejuvenescer e apenas uma oportunidade para o conseguir. As árvores, pelo contrário, realizam as suas "renovações" de forma independente e contínua, um milagre natural em oposição ao dos humanos.

O capítulo de Julia Lupton, "The Titania Translation: A Midsummer Night's Dream and the Two Metamorphosis", explora como, em *Sonho de uma Noite de Verão*, Shakespeare utiliza as descrições de florestas vivas das *Metamorfoses* de Ovídio, especialmente no sonho de Bottom. Lupton argumenta que o autor também foi influenciado pela visão do cosmos apresentada por Apuleio, particularmente na descrição da deusa Ísis, conectando as visões místicas do universo com a floresta órfica presente na peça.

Claudia Zatta, em "Metamorphosis in a Deeper World" explora o poema de Ovídio recorrendo aos princípios da ecologia profunda de Arne Naess. Seguno Naess a distribuição dos seres nos múltiplos espaços naturais está ligada, por vezes, a uma analogia fundamental entre humanos e plantas e, consequentemente, as atitudes humanas em relação à natureza são inseparáveis da essência do que observamos, e que não existe uma verdadeira separação entre observador e observado. No artigo de Zatta, é destacado o ponto de convergência entre o poema de Ovídio e essa filosofia, evidenciado pelas analogias traçadas entre a terra, as plantas e o homem, que promovem a ideia de relações harmoniosas entre eles.

Diana Spencer, no capítulo "Language, Life and Metamorphosis in Ovid's Roman Backstory" explora manifestações do conceito de metamorfose antes de Ovídio, através de estudos de caso de autores da República tardia, como Cícero, Varrão, Lucrécio e Catulo. Spencer sugere que esses escritores apreciavam a mutabilidade contínua da natureza, em parte como uma resposta às perturbações políticas e culturais da época.

O livro, ao longo de suas várias abordagens, oferece uma análise rica e diversificada das Metamorfoses de Ovídio, conectando o poema a questões ecológicas e de transformação, tanto no mundo antigo quanto no contemporâneo.

Catarina Madeira
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

GEORGE KAZANTZIDIS et DIMOS SPATHARAS, eds. (2024), *Memory and Emotions in Antiquity. Ancient Emotions IV*, (Trends in Classics – Supplementary Volumes, 158), Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 260 pp. ISBN 978-3-11-134480-5 (119.95€).

The publication of this book continues the series *Ancient Emotions* initiated with *Hope in Ancient Literature, History, and Art* (*Ancient Emotions* I, 2018) by the same editors, then followed by *Emotions, Persuasion, and Public Discourse in Classical Athens* (*Ancient Emotions* II, 2019), edited only by Dimos Spatharas, and *Medical Understandings of Emotions in Antiquity* (*Ancient Emotions* III, 2022),

by the same editors of the book under review. As written in the first three books of the series, "*Ancient Emotions*, [...] investigates the history of emotions in classical antiquity, providing a home for interdisciplinary approaches to ancient emotions, and exploring the interfaces between emotions and significant aspects of ancient literature and cultures." (pg. iv of *Ancient Emotions* III). Therefore, the time frame of the studies presented in the book is solely the Classical Antiquity, from Homer to Saint Augustine, i.e., the adopted book title can and should be understood within the series of its publication, namely *Trends in Classics*.

The book contains eleven studies of different researchers after an introduction and the preface. The internal organization of the chapters follows chronological criteria, beginning with three studies on Homer, namely "Emotions, Memory, and the Wrath of Achilles: Observations from Cognitive Psychology" by Elizabeth Minchin, "The Tension between Memory and Emotion in Homer's Audience" by Jonathan L. Ready, and "The Emotional Memories of Internal Narrators: Homer, Virgil, Ovid" by Philip Hardie. However, this last research focuses on comparisons of Homeric precedents of "first-person narrators" in Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Metamorphoses*. Other chapters of the book are centred also on particular authors, e.g. "Exploitation of (Alleged) Memories in Demosthenes and Aeschines" by Nick Fisher, "Aristotle on Memory and Emotion in Human and Non-human Animals" by Sophia M. Connell, "Herodes Atticus, Material Memories, and the Expression and Reception of Grief" by Estelle Strazdins, "Memory and Emotion in Philostratus' Heroicus" by Janet Downie, and "Nostalgia and Reading in Augustine's Confessions" by Marc Mastrangelo.

The chapter written by Mark F. McClay, entitled "Religious Emotions and Mnemonic Discourses: The Gold Tablets of Memory" (pp. 69-84) is not centred on an ancient author, but instead focuses on "the gold leaves that were deposited in the graves of Bacchic mystery initiates" (p. 69). From a methodological point of view, McClay adopted Harvey Whitehouse's distinction between the "doctrinal mode of religiosity", when "ritual action tends to be highly routinized, facilitating the storage of elaborate and conceptually complex religious teachings in semantic memory, but also activating implicit memory in the performance of most ritual procedures", and the "imagistic mode of religiosity", related to religious practices that lead to the coalescence of imagistic features (H. Whitehouse, *Modes of Religiosity: A Cognitive Theory of Religious Transmission*, 2004, pp. 65-66). Based on that distinction, McClay argues "that the gold leaves reflect two distinct mnemonic discourses corresponding to Whitehouse's modes" (p. 70), each one with different emotional implications. The general conclusion of the Author is that "[t]he language of memory in the tablets confirms that their cults drew eclectically on available ideas, fusing traditional themes with contemporary intellectual innovations" (p. 69), therefore, this research seems to be centred on memory issues, although interested also in its relations with some "emotional implications".

At a first glance it would seem that the book is centred on emotions lived and somehow recorded in the Classical period, however the chapter written by Jonathan L. Ready, "The Tension between Memory and Emotion in Homer's Audience", chose a different point of view. In the Author's own words, "this chapter considers why we can both know what will happen in a story and yet worry about what will happen" (p. 21), i.e., the use of Homer, and more specifically of the chapter 11 of the *Iliad*, that deals with Agamemnon's martial excellence, serves here only as a case study, because, in fact, its methodology can also be applied to other texts and narratives

somehow understood as "classical" in general. Similarly, Angelos Chaniotis, in the chapter entitled "Remembering Emotions", desires to "explore how (remembered) emotions found their way in filtered narratives displayed on stone and ponder on the range of functions they were meant to serve", using the "rich evidence provided by inscriptions which commemorate emotions, private and collective". Therefore, the applied research of Chaniotis can also be seen has a kind of a case study that may be useful on other text corpora, and not necessarily only from the classical period.

From a neurophsiological point of view, it has been already proposed that *emotion* and *feeling* are not the same thing, namely by António Damásio, who, in *Descarte's Error*, defines *emotion* as "a collection of changes occurring in both brain and body, usually prompted by a particular mental content" and *feeling* as "the perception of those changes" (António Damásio, *Descartes' Error, Emotion, Reason, and the Human Brain*, 1995, New York, p. 270, n. 1). Furthermore, Damásio argues that "the essence of a feeling may not be an elusive mental quality attached to an object, but rather the direct perception of a specific landscape: that of the body" (*Descartes' Error*, p. xiv). However, in the present book, some authors use the terms *emotion* and *feeling* interchangeably. Examples can be seen in the text of Chaniotis: "Not being a neuro-scientist, I cannot evaluate the results of recent research on brain imaging, but Dolan's remark has informed in recent years the way I study the interdependence between attention, memory, *emotion*, and belief (or faith) in Greek sources, especially in inscriptions. The triad 'memory, *feeling*, faith' has been serving in the last years as an umbrella for my approach to phenomena that range from the celebration of commemorative anniversaries to grave epigrams and magical texts." (p. 86, italics mine); or "Menophilos' faith and that of his fellow villagers was based on an *emotion* (fear) and its commemoration. We can observe the same constellation of *feeling*, memory, and faith in sources that I will discuss in this study." (p. 86, italics mine); or even "Hope – a *feeling* closely connected with cognition and, therefore, closely connected with fear – is another *emotion* that is often commemorated in texts, both public and private." (p. 93, italics mine). Also Marc Mastrangelo, when dealing with the reading of Saint Augustine's *Confessions*, uses *emotion* and *feeling* interchangeably; here an example: "Thus, a nostalgic pose can be redemptive since, as one reflects upon emotional memories born from mistakes or hardship, one can progress to *feelings* of contrition, gratitude, hope, and compassion. These "positive" *emotions* are at the core of early Christian spiritual experience." (p. 227, italics mine). Nevertheless, it must be said that the proper definitions of *emotion* and *feeling* remain in dispute.

The text of Marc Mastrangelo presents a characteristic related with the translation of the Latin word *affectum*. In fact, *affectum* is translated in Mastrangelo's text into English 'feeling' in the context of the beginning of the Book IV of Saint Augustine's *Confessions* (p. 235), but also into 'emotion' (p. 226, n.2) and 'affection' (p. 230). In this last case, *affections* and *emotions* are used interchangeably: "Emotions are the content of memory: "The affections of my mind are also contained in the same memory" (*affectiones quoque animi mei eadem memoria continent*, *conf.* 10.14.21)" (p. 230). The situation about the translation of the Latin word *affectum* in Mastrangelo's text is no different from what can be read in Gillian Clark's edition of the *Confessions*, where there are translations of *affectus* into English 'feeling', but also into English 'emotional states' (Latin *affectionum*) and 'emotion' (Latin *affectus*) (Gillian Clark, *Augustine Confessions*, Books I-IV, Cambridge, 1995, pp. 92, 125, 138). Marc Mastrangelo, that used Clark's edition, gives continuity to this semantic plurivalence.

The surveyed relations of emotions and memories are seen by the book editors as "a contribution to the burgeoning field of memory-studies in the ancient world", as told in the "Introduction" (p. xi). Therefore, from the point of view of the editors, the research on emotions presented in the book can be seen as a branch of memory studies, in the present case the classical ancient memory. The editors argue that "cognitive approaches, construed here as approaches emphasizing the appraisals that give rise to individual emotions, have served as the basis for modern classicists' treatment of the history of emotions in antiquity", also because "systematic definitions of emotions in ancient philosophy emphasize the cognitions that cause individual emotions" (p. xi). From this point of view, the editors appear to include in such "cognitions" the *perceived stimuli*, i.e., the very beginning of the emotional process. Nevertheless, given that the initial part of the emotion process can be identified with the activity between the perception and the triggering of the bodily response and the later part of the emotion process may be the proper bodily response, there is conceptual space to accept that there are some emotion responses that are direct, i.e., an automatic result of a perceived stimulus. This perspective seem to be undervalued by the editors, for example when they say that "[…] emotions have a narrative background and, hence, that our emotional behaviour is shaped by our memories. My anger for John requires my cognitive ability to recall the words or actions that caused my anger against him. And the memory of his offensive behaviour will predictably intensify my anger for him." (p. xi). It is true that a simple memory can be an emotional stimulus, e.g. of anger, however the stimuli at the beginning of the emotional process are not always self-conscious.

The book contains a list of contributors (pp. 243-244) and two useful indexes: an "Index Locorum" (pp. 245. ff.) and a short "Index Rerum" (pp. 259-260). The declared hope of the editors, "that the contributions included in this volume, fruitfully employing different methodological approaches to memory and emotions will help us enhance our interpretation of literary works and our understanding of significant historical questions" (p. v, "Preface"), was certainly fulfilled, nevertheless the book may be seen also as a contribution to understand ancient feelings and its developments, from the age Homer to the time of Saint Augustine, and not only its literature and history.

João Paulo Galhano
Centro de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

MIRELLA ROMERO RECIO, ed. (2023), *Pompeii in the Visual and Performing Arts: Its Reception in Spain and Latin America.* (IMAGINES-Classical Receptions in the Visual and Performing Arts). London: Bloomsbury Academic, ISBN 9781350277885 (£95.00).

This volume contributes to the growing field of classical receptions within the Ibero-American context. The volume contains twelve papers, each allowing ample space to examine specific cultural aspects related to the impact of the Pompeian discoveries in Spain and Latin America, including intellectual connections, power dynamics, and classical appropriation, which produced diverse – and

often conflicting – narratives. This geographical scope remains largely underexplored, particularly for the chronological period covered by most chapters, namely the eighteenth and nineteenth centuries. The book also complements similar works on the public receptions of Pompeii, such as *Pompeii in the Public Imagination from its Rediscovery to Today*, edited by Shelley Hales and Joanna Paul, and published in 2011 by Oxford University Press. The thirty illustrations that accompany the text effectively complement the case studies, offering visual reinforcement of the discussed topics.

Despite its broad and varied geographical focus, the absence of a chapter on the reception of Pompeii in Portugal, as well as in certain South and Central American countries, is somewhat unjustified. Furthermore, the editor does not explain the rationale behind the organization of the chapters, which do not appear to follow a clear or logical sequence. Additionally, the book feels somewhat unbalanced, as the final two chapters (excluding the epilogue) lack an organic connection to the others, addressing publishing history and the reception of Pompeii as a landscape. In contrast, the remaining chapters explore topics such as architecture, painting, visual arts, and photography, allowing for numerous conceptual intersections and forming a compelling amalgam of Pompeii's presence in the visual and performing arts. Finally, a notable issue is that most chapters focus exclusively on elite expressions of art, a fact that is not adequately emphasized in the introduction.

Perhaps the most valuable aspect of the book is its recurring themes, which lend it originality. Cross-chapter relationships – such as the dissemination of the Pompeian style in architecture through the works of various Italian artists – enhance the coherence across chapters. These clusters of interconnections and parallel developments create internal cohesion, enhancing the reading experience and engaging the reader. One example is the well-structured argument that early cultural contacts and elite travel facilitated the exchange of ideas and the spread of cultural and artistic signifiers, leading to the dissemination of the Pompeian paradigm. Intellectual networks, international institutions, expositions, and other global events further promoted the adoption of the Pompeian style in Spain and Latin America.

A second key feature is the notion that the Pompeian style in art and architecture contributed to and materialized each nation's vision of modernity and its alignment with the European – especially French – intellectual progress. In the Latin American context, the Pompeian influence also functioned as a decolonial apparatus against the Spanish Empire, serving as a foundation for new collective identities, which are briefly but substantially discussed.

Although Pompeii and Herculaneum are the central focus, many chapters expand the discussion to offer a broader perspective on cultural influence as part of the wider reception of Roman antiquity. This is not necessarily a drawback, but in some cases, such as the discussion of Pompeian influence in palatial homes and public spaces in Santiago, Chile (pp. 77-83), the emphasis on Pompeian style over the broader appropriation of Roman culture may feel exaggerated.

In the introduction, Mirella Romero Recio outlines the book's objectives as offering a multicultural interpretation of the Pompeian discoveries and their impact on countries with historically low engagement with classical culture. The volume aims to enhance understanding "of the reception of classical antiquity through an analysis of the close cultural ties that united and continue to unite both sides of the Atlantic" (p. 1). In doing so, the chapters effectively illustrate the elite appropriation of the Pompeian legacy through visual and architectural elements.

Since the chapters do not follow a strict thematic order, I will provide a brief overview of each as an independent cluster and reflect on the interconnections between them in this analysis. Chapter One introduces a utopian architectural project in Madrid inspired by the Pompeian excavations. Drawing on primary sources and relevant published works and testimonies, the chapter presents a balanced depiction of Pompeii's influence on early twentieth-century Spanish society and exemplifies how Spanish intellectuals sought to popularize Pompeian antiquities.

Many chapters address the architectural influence of Pompeian style in elite or state buildings. This group of papers begins with Chapter Two, which examines how the San Carlos Academy of Fine Arts in New Spain served as a hub for Mexican students' engagement with classical heritage during the eighteenth and nineteenth centuries. Aurelia Vargas Valencia and Elvia Carreño Velázquez argue that intellectual contacts transformed public spaces in Mexico, incorporating Pompeian decorative elements into state architecture, gardens, and upper-class buildings. Furthermore, the authors suggest that public events, clothing, and memorabilia were suffused with Pompeian motifs, which were actively appropriated across Mexican society. Pompeian art became a modernist trend among high society, which subsequently disseminated it to the broader public.

Chapter Three presents the Pompeian style as both an aesthetic and rhetorical tool in nineteenth-century Puerto Rico and the U.S. Capitol. Daniel Expósito provides compelling evidence for the authority Pompeian style exerted in the rehabilitation of public architecture, symbolizing prestige and grandeur in both the Spanish and American Empires during the mid-nineteenth century. This is seen in the reorganization of decorative elements and the refurbishment of rooms and façades in state buildings, emulating the grand palaces of Europe.

Chapter Four shifts the focus to visual arts, antiquities, and architecture in Chile. Carolina Valenzuela Matus highlights Pompeian influences among the socio-economic and cultural elites of Santiago, reflecting a broader shift toward Eurocentric modernity, which stimulated economic growth in the late nineteenth century. The author effectively demonstrates how the Pompeian (and Roman) style functioned as an anticolonial apparatus for Chile following independence. The urban elites' reinvention of the Chilean collective identity is reflected in their choice of Pompeian architectural motifs and visual arts.

Chapter Five focuses on the Spanish artist Joaquín Sorolla y Bastida and the impact of Pompeian antiquities on his work following his stay in Italy in 1872, funded by a grant from the Spanish Academy in Rome. Sorolla incorporated Pompeian architectural and decorative elements, as well as colours, into his oeuvre, drawing inspiration from the frescoes he copied in Italy. He even integrated these classical influences into his house and gardens in Madrid, where classical architecture, colours, and sculptures feature prominently. Although the article's descriptive style occasionally hinders the reading, it convincingly demonstrates that "the painter's trip to Naples and Pompeii left a lasting impression on him, which would always make itself felt in his life and his oeuvre, repeatedly appearing in both" (p. 97).

Chapter Six, by María Martín de Vidales García, explores the role of the Academy of Fine Arts of San Fernando in popularizing Pompeian aesthetics in Spain through its collection of plaster casts of Roman sculptures and grants provided to Spanish students to study in Rome and Southern Italy. The author attributes these initiatives to the cultural and economic policies of King Charles III. The artistic outcomes of these contacts are reflected in the works of nineteenth-century Spanish

artists, who incorporated Pompeian motifs into buildings of the Spanish elite and state institutions, aligning with European fashions of the late eighteenth and early nineteenth centuries. Male artists often portrayed figures in imagined Pompeian settings, focusing on representations of the female body with sensual or sexual overtones.

Along the same lines, Chapter Seven examines the dissemination and popularization of Pompeian and Herculanean antiquities in Spain. Jesús Salas Álvarez argues that the discoveries in Pompeii and Herculaneum prompted a global shift in the teaching of fine arts. The Academy of Fine Arts of San Fernando played a key role in this process by promoting the use of plaster casts and copies of Pompeian antiquities for educational purposes. The author then transitions to his main argument: that the advent of photography greatly expanded the reach of Roman antiquities, allowing Pompeian ruins to be disseminated to a broader public through photographic images that adorned Spanish institutions as symbols of Spanish modernity.

In Chapter Eight, Federica Pezzoli explores the dissemination of and taste for neoclassical styles in eighteenth-century Cuba. The local elite was quick to respond to press features on the Pompeian excavations. Luxurious homes in Havana were decorated with Graeco-Roman elements, albeit adapted to local taste, particularly in the design of courtyards. The establishment of new institutions, such as the Free School of Drawing and Painting, introduced European art and fostered an anti-colonial ideological narrative. In addition, the arrival of Italian artists in the early nineteenth century, who were commissioned to create these works for the local elite, further promoted the Pompeian style. Pompeian scenes in murals, room decorations, and neoclassical façades became integral to Havana's monumental architecture.

Chapter Nine skillfully offers fresh insights by focusing on Empress Teresa Cristina of Brazil and her cultural activities, which had a profound impact on the reception of classical culture in Rio de Janeiro. Her introduction of Pompeian antiquities and casts to Brazil generated awe among the local elites. According to the author, during the 1850s, it was "through Teresa Cristina that antiquity and modernity crossed paths so intensely in Brazil" (p. 157), as she fostered a sense of cosmopolitanism and shaped the national press's attitude toward classical antiquity. The chapter concludes with a discussion of how this visual imagery materialized in Rio de Janeiro's architecture, consolidating decorative elements in key buildings that were later reinvented during the republican period.

As Valenzuela Matus does in Chapter Four, María Gabriela Huidobro Salazar explores the reception of the Pompeian legacy in Chile in Chapter Ten, this time focusing on rural settings. To distance themselves from colonial influences, rural houses in central Chile adopted a neoclassical architectural style. European architects were involved in these projects following the will of the local bourgeoisie. The social impact of these developments included the establishment of a school of architecture and the creation of private projects that incorporated classical motifs in rural or non-central areas. Aspiring to exemplify progress and a new collective identity, these mansions integrated Pompeian and Roman decorative elements, surrounded by gardens and parks. Despite the detailed descriptions of the mansions, the argument is somewhat undermined by the limited number of examples provided, which weakens its overall impact.

Chapters Eleven and Twelve, authored by Laura Buitrago and Ricardo Del Molino García respectively, introduce new aspects of Pompeian dissemination in Spain and Latin America over a broad period, from the nineteenth century to the twenty-first. Chapter Eleven traces the publishing

history of Edward Bulwer-Lytton's novel *The Last Days of Pompeii* (1834) in Latin America and Spain, illustrating the book's impact on the reception and democratization of the Pompeian legacy. The text's re-editions and adaptations into comics and other popular formats demonstrate, according to the author, the transformative power of Pompeii on diverse audiences, from Catalonian publishing houses to Ecuadorian readers. The chapter also draws conclusions regarding the Catholic Church's intervention in publishing and the gender representations of male and female protagonists in different editions.

Chapter Twelve examines how references to Pompeii evolved over time, acquiring different meanings in various social and cultural contexts. The author discusses how certain Latin American pre-Hispanic sites, such as Teotihuacan, were referred to as the "Mexican Pompeii." In addition, this chapter explores how Pompeii became a metaphor for tragedy in the aftermath of natural disasters in Latin America, contributing to cultural landscapes that referenced Pompeii as a symbol of loss. In this way, the author argues that these cultural expressions sought to reclaim identity, history, and heritage by invoking the Pompeian disaster.

The book concludes with an Epilogue that synthesizes the main topics of Pompeian receptions. It highlights the eclectic nature of Pompeian style and its reception in Spain and Latin America, emphasizing how this trend facilitated the appropriation of European modernity. It also explores how these nations sought either to align with Western classical ideals or to develop new anticolonial and local identities.

From the above, it should be obvious that this is an engaging and valuable volume, comprising chapters on recurring themes of architectural influence, cultural politics, and elite materiality. Authored by Ibero-American scholars, it introduces readers to various national particularities. I highly recommend this volume to anyone interested in the impact of classical traditions on modern architecture and visual arts, as well as to scholars and University students working on national identities and Latin America's efforts to distance itself from its colonial past.

Vasileios Balaskas
Universidad de Málaga

KEVIN M. MCGEOUGH (2022), *Representations of Antiquity in Film. From Griffith to Grindhouse*. Sheffield / Bristol, Equinox Publishing, 378 pp. ISBN 978-1-78179981-9 (£90.00).

O livro em apreço constitui mais um contributo de excelência para o estudo da recepção da Antiguidade no Cinema, com a particularidade de entender o Mundo Antigo como uma macro-estrutura que se define pelas civilizações que se desenvolveram no escopo temporal dos III a I milénios a.C. Mais concretamente, neste livro, encontramos estudos sobre a recepção das civilizações da Antiguidade, do Próximo Oriente Antigo (Egipto) à Roma Antiga.

Representations of Antiquity inicia-se com uma útil e bem fundamentada introdução de carácter epistemológico, focando-se na definição de "cultura popular" e na importância do seu estudo. No âmbito dessa reflexão, o A. disserta sobre o conceito de "difusão" e, através deste, em torno

do tema da popularização da História. Actualmente, a História é fonte de inspiração de formas de cultura popular e alimenta essa mesma cultura de modo inegável, definindo-se em torno da ideia de "a História acessível a todos" e não apenas a elites académicas e científicas. No entanto, esta questão permite-nos também fazer observações pertinentes: que História é essa, acessível a todos? E que História resulta dessa difusão popular? Em grande medida a introdução que aqui lemos permite-nos embarcar nestas problemáticas e reflectir sobre elas.

Ao capítulo introdutório, seguem-se nove capítulos específicos. O primeiro deles, "Film as History and History as Hyperreality", aborda o filme como História ou como leitura da História ou adaptação da História. Neste sentido, continuamos em questões teóricas propedêuticas, essenciais para qualquer abordagem no domínio dos Estudos de Recepção. O segundo capítulo, "Epic Egyptian Kitsch: Historical Thinking and Statecraft in Ancient Epics", analisa questões de estilo estético e cinematográfico, trazendo à colação os chamados *epic* e *pepla*. De seguida, lemos sobre "Nero the Nazi and Akhenaten the Luteran: The Presentism of the Ancient World on Film", capítulo que, a nosso ver, constitui uma das melhores partes do livro e que aborda a questão dos Usos do Passado a partir da estética e linguagem cinematográfica. Aqui, trata-se da presentificação do passado, com os riscos de anacronismo que lhe são inerentes, mas que frequentemente servem agendas ideológicas. *Spartacus* de S. Kubrick é nesse sentido paradigmático, mas o A. recorre a outros exemplos que lhe permitem alargar a sua análise. O tema é aqui pouco original, mas escrito de forma cuidada e eficaz, o que valoriza o capítulo sobremaneira. A quarta parte, "Evil Seductresses, Feisty Housewives, and the Temptation of Victor Mature", centra-se no tema da *femme fatale* e nos modos como o cinema sobre a Antiguidade soube explorar esta questão particularmente popular entre as massas. Esta parte, contudo, não se centra exclusivamente na figura da mulher fatal, indo além dela, trazendo também para o foco da análise as problemáticas do homoerotismo no cinema deste género. Os conhecidos exemplos de *Ben-Hur* e *Spartacus* são aqui recordados, mas sentimos falta de abordagens inovadoras, como a que se poderá fazer a partir de *The Ten Commandments* de Cecil B. DeMille e da composição que ali se faz das personagens de Baka e Josué, por exemplo. O capítulo 5 leva por tema "The Judean People's Front and Jesus's Mod Tour Bus: Musicals and Comedies Set in the Ancient World". O estudo do cómico e do musical no âmbito do cinema de recepção da Antiguidade é menos comum, pelo que este capítulo é bem-vindo. A adaptação de *A funny thing happened on the way to the Forum* S. Sondheim é hoje um filme incontornável dentro do género e o A. justifica bem o enquadramento desta afirmação. "From the Arthouse to the Grindhouse: the Ancient Epic Subverted" é o título do sexto capítulo, o qual aborda uma temática pertinente, mas que, a nosso ver, teria sido mais bem aproveitado pelo leitor se tivesse sido colocado logo a seguir ao capítulo 3. Uma vez mais, encontramos aqui importantes reflexões sobre as representações do presente em filmes sobre o passado, sendo os chamados filmes de culto e de autor com referências sobre a Antiguidade o pretexto que aqui as motivam. Na mesma linha temática vem o estudo sobre "Gods, Monsters, and Musclemen", o qual, na verdade, aborda estereótipos de representações de Antiguidade no Cinema que remontam, pelo menos, à era dos chamados *pepla*. Esta genealogia, porém, facilmente pode ser antecipada, considerando inclusive produções do tempo do cinema mudo e figuras como o célebre Maciste. Outro estereótipo é o tema de análise do capítulo 8, "Cavegirls and the Upper Paleolithic Fur Bikini". Ainda que resvalando para o tempo da Pré-História, o que objectivamente sai já da ideia e conceito de "Antiguidade", o tema da mulher sensual invade as produções cinematográficas

deste género e não podia ser aqui desconsiderada. Antes das conclusões que constituem o capítulo 10, o capítulo 9 leva por título "The New Epic: Ultraviolence, Comic Books, and CGI" e aborda o tema do regresso da epopeia em forma cinematográfica. Este capítulo parece-nos particularmente pertinente, sobretudo num tempo em que ouvimos falar sobre a estreia de filmes como *Gladiator II* de R. Scott (2024) e *The Return* de U. Pasolini (2024), atestando que o género está bem vivo. Neste último capítulo, o A. reforça a ideia de cinema como Nova Epopeia ou nova forma épica, novo *medium* épico, não se escusando a citar exemplos da História do Cinema, entre os quais inclui *Apocalypto*, o que lhe permite escapar à hegemonia mediterrânea, digamos assim.

Em síntese, estamos perante uma excelente proposta de reflexão e problematização das relações entre a História, a Arqueologia, a Filologia e o Cinema, na base de uma questão essencial para a cultura popular: como reconstituir o passado? Como passar uma "verdade histórica" ou construir a sua própria "verdade histórica"?

Nuno Simões Rodrigues
Centro de História /CEC, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
CECH-Universidade de Coimbra

RUBY BLONDELL (2023), *Helen of Troy in Hollywood*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 352 pp. ISBN 9780691229621 ($39.95).

Já no ano de 2013 Ruby Blondell brindara a Academia com um livro de nome *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation* (Oxford) cujo mote era, como consta na epígrafe, Helena de Tróia e os mitos que a circunscrevem. Agora, dez anos volvidos, a mesma A. apresenta uma leitura de recepção no cinema e na televisão daquela *face that launched a thousand ships* (C. Marlowe, c. séc. XVI). Tendo em conta uma perspectiva comparatista e diacrónica, que aliás a assiduidade do aparato crítico enrobustece, o presente contributo visa explorar o semblante *moderno* desta heroína épica à luz de três eixos dedicados respectivamente à aurora de Hollywood e ao cinema silencioso, ao cinema épico e, por fim, à televisão, aos quais um prefácio serve de majestoso tronco descritivo.

Mais do que um Prefácio, Blondell no capítulo de entrada faz precisamente o que se supõe que uma introdução vá fazer, no caso dar a conhecer o tema da Recepção dos Clássicos na cultura popular a um público leigo e familiarizado, através de um périplo que abrange os tópicos de *high* e *low culture*, que estão sempre na ordem do dia quando se fala da adaptação dos clássicos. Em suma, um pequeno mas essencialíssimo introito ao tópico, em que se estabelecem os significados de recepção e da "recepção da recepção", donde o acuro da autenticidade histórica é motivo de preocupação constante, capítulo também no qual se discutem alguns lugares-comuns da representação de Helena. Ali se incluem preocupações de género e de anacronismos (na representação da ideia de uma heroína, passiva na antiguidade); assim como questões do tipo como Helena, à semelhança de Pandora, exemplifica o "belo mal". Neste começo do livro, a A. (1) revela que a indústria está dependente da vontade de determinados públicos; (2) desloca-se pelo tópico de como um documento audiovisual é recebido pelas audiências; (3) assim como dedica algum tempo

de escrita à evolução cinematográfica desde a sua alvorada até aos dias de hoje. De todo em todo, é um capítulo sumarento e de que tirarão grande proveito todos quantos se interessam pelo significado dos estudos de recepção, enriquecido por um fabuloso aparato crítico, além da excelente capacidade de síntese da A.

A Parte I ("Early Hollywood") inicia com o capítulo "Olympus Moves to Hollywood" (pp.3--37) e nele se apresenta a ideia de que Helena é uma figura desde o início *proto-cinematic*, embora, por exemplo, o seu *eidolon* nunca tenha tido propriamente representação no cinema. Também se faz uma incursão pelo ideal de beleza grego em todos os seus lugares-comuns mais estereotipados representados no grande ecrã e simultaneamente se indaga da ideia da imortalidade das estrelas de cinema como se de deuses gregos, ou de estátuas clássicas, se tratassem. A A. faz questão de sublinhar que Helena representa, nas palavras de Goethe, o "eterno feminino" e, como tal, encarna uma espécie de padroeira da beleza feminina em Hollywood, e até mesmo sendo considerada como a primeira *female vamp* da história da humanidade. Adiante, a A. introduz os tópicos da objectividade da beleza de Helena na mitologia e das complicações que uma interpretação dessa forma de beleza implica na sua caracterização (embora, quanto a nós, não nos pareça que a questão da beleza objectiva seja necessariamente incompatível com a evidência de que Páris faz um julgamento de gosto, a preceituarmos esta escolha num *savoir* de tipo platónico, o qual eventualmente possibilitaria esta hipótese de leitura no contexto da antiguidade clássica). Blondell faz uma incursão pelo tema dos figurinos e da caracterização, assim como do "realismo psicológico" no cinema épico, além da mitologia do *star system* e dos significados que as estrelas de cinema passam a exteriorizar no contexto da dinâmica entre actor e papel interpretado, e de como estes papéis se homologam. O capítulo seguinte ("A Brilliant Gem in a Finely Wrought Setting", pp. 38-82) foca-se em analisar o filme *The Private Life of Helen of Troy* (A. Korda, 1927), tendo como ponto de partida o contexto em que a película vicejou como adaptada de um romance de John Erskine, que fez sensação na época. O filme transforma o épico numa história sensual e satírica, sobre a qual a A. discorre fornecendo pormenores acerca da pré-produção, da caracterização de Maria Corda, a actriz principal, assim como de vários *fait divers* pertinentes ao tempo dos *roaring twenties*, como a liberdade sexual feminina e o filo-helenismo, essenciais à tipificação de Helena como a *flapper* por excelência. E assim se providencia uma janela para o mundo dos loucos anos vinte em Hollywood... Notou-se, porém, a falta de fontes antigas para justificar afirmações que, embora acessíveis a um público especializado, podiam ser explicitadas com recurso aos autores originais e não mencionadas por interpostas pessoas.

De um capítulo que tratou, entre outras coisas, das afinidades intertextuais e metonímicas entre deuses gregos, personagens e actores em *Private Life*, a A. passa para a Parte II ("Big Screen Epic"), abrindo-a com o terceiro capítulo, de nome "An Anticheesecake Doll. *Helen of Troy* (1956)" (pp. 85-130). Ali, com argúcia penetrante, a A. explora o panorama histórico e contextual que favoreceu a entrada de um novo épico acerca da rainha de Esparta. A análise deste *blockbuster* serve de ponte para a discussão de questões de grande pertinência para a época que delimita a segunda vaga de filmes épicos, em que *Helen of Troy* de R. Wise naturalmente se inscreve: as temáticas clássicas são pretexto para mostras de sensualidade e erotismo no grande ecrã revolvidos ao abrigo de tratamentos satíricos e cómicos, tendo em *Private Life* um luminoso precedente; o binómio oprimido e opressor é constantemente visitado tendo neste a figura do atacante de leste ou da ameaça Soviética como espelho das tensões históricas da década; o tratamento das figuras femininas está pejado de

interpretações simbólicas – à mulher modesta normalmente se atribui a auréola do Cristianismo, à mulher ousada, *vamp* e telúrica se associa a decadência pagã. Um importante elemento na análise de *Helen of Troy* é a descrição programática do filme em si, donde se evidencia o substracto da Guerra Fria seguida de uma extensa parte dedicada à caracterização de Rossana Podestà, a actriz destacada para o papel de Helena. O nosso segmento favorito foi aquele subcapitulado de "Aphrodite! She does exist" (p. 111), em que a A. penetra nos tópicos das relações metonímicas e intertextuais entre Helena, deusas gregas e personagens várias femininas do cinema épico, como aquelas encontradas nos filmes *Quo Vadis*, *Salome*, *Samson and Delilah* e *The Robe*. Da informação que a A. reúne se pode dizer que *Helen of Troy* acaba por ser um filme minimizado ao sincretismo estabelecido entre uma Grécia pseudo-homérica e uma espécie de virtude cristã modernizada para o grande ecrã, que pretende transferir para a rainha de Esparta uma tonalidade morigerada, quiçá irreprochável, como se vê pela abordagem asséptica que o filme pretende para a sua figura. Com a análise ao filme *Troy*, realizado por G. W. Petersen, o capítulo "Helen of Abercrombie & Fitch. *Troy* (2004)" (pp. 131-170) marca entrada na terceira vaga da cronologia que compreende os filmes épicos. Segundo apura a A., de par com o testemunho do argumentista (D. Benioff), *Troy* não pretende fidelizar-se à história homérica, muito menos ser uma adaptação da épica. Mas este testemunho apresenta falhas. Talvez a confirmar estas declarações a figura de Helena é truncada em favor de uma narrativa androcêntrica e os deuses obliterados do ecrã em abono do chamado "realismo" de Petersen. A A. repara, e bem, em como esta Helena *post*-moderna é submetida a um efeito de "desmitologização" que a contrasta com a figura heróica e divina de Aquiles. De resto, não faltaram as referências aos eventos do onze de Setembro em cujo horizonte simbólico a A. encaixou as personagens de Petersen, reenviadas em exercício metonímico para o seio desse conflito.

A Parte III ("Television") é significativa uma vez que Blondell inicia um percurso de análise à televisão, *medium* que tem granjeado a atenção dos estudiosos nos últimos dez anos devido à postura acolhedora da academia anglo-saxónica. No capítulo "The Plural of Helen of Troy. Twentieth-Century Telefantasy" (pp. 173-222) apresenta alguns dados relevantes acerca dos géneros de ficção especulativa (*speculative fiction*) e telefantasia (*telefantasy*) antes de passar propriamente para a análise de episódios concretos das séries *Star Trek: TOS* e *Xena: Warrior Princess*. Assim, as figuras de Elaan of Troyius e Helen são trazidas à colação, a primeira das quais é descaracterizada quanto ao seu referente épico através da manipulação do nome e do trajo, assim como pelo abandono da história de "origem" em virtude de uma dialéctica da "mulher incivilizada"; a segunda, em contraste, é humanizada e libertada do destino que a prendia por Xena, a heroína epónima que ajuda Helen a encontrar o caminho da autonomia e a explorar o conceito de "identidade". O sexto e último capítulo intitulado "Not the BBC Version" (pp. 223-265) incide sobre uma versão sobrenatural e romântica do mito de Helena e Páris, um documentário de nome *Helen of Troy* (J. K. Harrison), em que a soberana de Esparta se transforma numa personagem melodramática e característica das típicas produções *coming of age* (porém aqui predicada numa *culture of rape*) que se rende, no fim, ao espartilho do patriarcado representado nas pessoas de Teseu, Agamémnon e Menelau. Este revelou-se um magnífico capítulo sobretudo pela análise ao tópico do assalto sexual ao corpo feminino e pela importantíssima discussão do problema da autenticidade nas reconfigurações modernas da antiguidade e de como estas, se levadas muito a sério, podem levar o espectador à frustração.

Munida de metodologia inovadora para discutir analiticamente os recontos mais modernos da história de Helena, a A. acaba por dar inesperadamente certo protagonismo ao espectador ao integrar na análise documentos críticos encontrados na internet produzidos pelo espectador comum. Ao longo de todo o volume, a A. confronta diversas fontes, desde produções críticas com peças jornalísticas, e combina comentários recentes da base de dados IMDb com resenhas de *websites* diversos e *fanzines*, na tentativa de dar a conhecer ao público leitor o sentido "real" do *show* a que a sua análise se reporta (como se viu singularmente com *Xena: Warrior Princess*) e sobretudo o *zeitgeist* em que o fã cresce e jubila.

O volume deve ser aplaudido pelas perspectivas actualizadas das teorias de género e identidade que adopta, assim como pela excelente discussão dos temas de *Otherness*, racialização e estereotipagem, etc. As imagens foram importantíssimas, e não menos assinaláveis são a bibliografia actualizada (em que figuram os nomes conhecidos de Winkler, Solomon, Wyke, Llewellyn-Jones, Cyrino, Shahabudin, Safran, Blanshard, entre outros) e o índice ao fim. Apesar de, no geral, este ser um livro bem conseguido, a A. deixa algumas pontas soltas, nomeadamente quanto à falta, por nós já notada, de nomeação das fontes antigas. Este pormenor de, quanto a nós, não somenos importância passa a impressão de o volume estar inacabado. O que é mais, faltou-lhe também uma conclusão. A excessiva americanização do substracto histórico recente foi também por nós notada. Não deixa de ser um belo exemplar da produção típica dos Estudos de Recepção que todo o interessado, leigo ou especialista, deve consultar. Aliás, digno de elogio é justamente o despretensiosismo com que Blondell urde o texto, acessível a todos os públicos.

Sílvia Catarina Pereira Diogo
ARTIS-IHA, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

STEPHEN HALLIWELL et CHRISTOPHER STRAY, eds. (2023), *Scholarship and Controversy. Centenary Essays on the Life and Work of Sir Kenneth Dover*. London / New York / Dublin, Bloomsbury Academic, 362 pp. ISBN 978-1-3503-3345-1.

Em boa hora a prestigiada casa editora Bloomsbury decidiu publicar este conjunto de ensaios que assinala o centenário do nascimento de Kenneth Dover (1920-2010), em 2020. Figura quase mítica da filologia clássica contemporânea, o seu prestígio deve-se sobretudo aos estudos que dedicou a autores como Tucídides, Aristófanes, Platão e Teócrito, mas também a temas controversos, como o da homossexualidade na Grécia Antiga. Devemos-lhe, aliás, aquele que é ainda hoje tido como um dos trabalhos-chaves para a compreensão desse fenómeno sócio-cultural e do impacte que teve quer no Mundo Antigo quer nas interpretações histórico-filológicas posteriores. As convergências e [poucas] divergências que reconhecemos na sua interpretação das práticas homoeróticas na Grécia Antiga com as obras de outros autores centrais para o estudo dessa problemática, como Michel Foucault e Paul Veyne, seus contemporâneos, só ajudaram a consolidar a importância do seu contributo que é ainda hoje tido como essencial para as abordagens a serem feitas no âmbito destas questões. Que o tema era incontornável e que mais cedo ou mais tarde haveria quem a ele se

dedicasse mostra-o, e.g., o passo do romance de E. M. Forster, *Maurice* (1913, pub. 1971): "Towards the end of the term they touched upon a yet more delicate subject. They attended the Dean's translation class, and when one of the men was forging quietly ahead Mr. Cornwallis observed in a flat toneless voice: "Omit: a reference to the unspeakable vice of the Greeks." Durham observed afterwards that he ought to lose his fellowship for such hypocrisy. Maurice laughed. "I regard it as a point of pure scholarship. The Greeks, or most of them, were that way inclined, and to omit it is to omit the mainstay of Athenian society" (cap. 7).

Especialista em literatura e cultura gregas, K. Dover dedicou toda a sua vida profissional ao estudo dos Gregos da Antiguidade. O livro espelha essa realidade, ao apresentar uma estrutura dividida em duas partes: uma primeira focada na vida do académico e uma segunda centrada na sua produção científica. Assim, a primeira parte oferece aos leitores, pelas mãos de C. Stray, T. Rood, E. Craik, E. Bowie e R. Osborne, um conjunto de seis ensaios em que se processa o percurso biográfico de Sir Dover, sobretudo através das suas relações com a Universidade e as várias Faculdades ou Colégios a que esteve associado, nomeadamente St. Andrews e Corpus Christi (Cambridge). A segunda parte centra-se sobretudo na produção científica de Sir Kenneth Dover, com particular ênfase nos livros por ele publicados sobre Tucídides (C. Pelling), Platão (F. C. C. Sheffield) e Teócrito (R. Hunter) e sobre temas como a moral popular (C. Carey), o teatro grego antigo (C. Güthenke) e a homossexualidade (C. Atack e J. Elsner). Na verdade, facilmente entrevemos os elementos comuns a todas estas temáticas, às quais há ainda que juntar os estudos sobre língua grega e epigrafia (L. Prauscello). Um estudo de B. Cartlidge sobre o estilo de Dover encerra esta parte.

O livro termina com um epílogo em que dois textos abordam a importância de Sir Kenneth Dover para a divulgação e percepção dos Estudos Clássicos (S. Halliwell) e aspectos mais pessoais da vida do académico homenageado, da autoria de R. Dover (neta do Sir K. Dover), Sir B. Harrison, J. Parini e D. Stuttard.

Resultado das homenagens públicas feitas em 2020, aquando do centenário do nascimento, o livro resulta numa digna e adequada celebração de uma vida dedicada à ciência filológica e histórica, que funcionará como memória futura e que poderá ser tida em conta como modelo para outras homenagens que podem e devem ser feitas.

Nuno Simões Rodrigues
Centro de História /CEC, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
CECH-Universidade de Coimbra

JÖRG RÜPKE, MICHAL BIRAN et YURI PINES, eds. (2024), *Empires and Gods. The Role of Religions in Imperial History.* (Imperial Histories: Eurasian Empires Compared 1), Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, 368 pp. ISBN 978-3-11-134162-0 (99.95€).

Empires and Gods, obra publicada pela De Gruyter no ano corrente, foi editada por três conceituados especialistas: Jörg Rüpke, perito na religião romana e nome certamente familiar ao leitor desta revista académica; Michal Biran, especialista no Império Mongol; e Yuri Pines, grande

conhecedor da China Antiga. Nominalmente um livro de História Comparada, *Empires and Gods* é capaz de repelir o historiador excessivamente cauteloso. As cautelas são, apesar disso, desnecessárias, posto que os seus editores evitam conclusões abrangentes, chegando a afirmar que a "huge heterogeneity of individual cases makes any attempt to summarize the empires' interaction with religions particularly challenging. We found that it was impossible to impose a rigid common framework on the various contributions assembled here" (p. 3). O volume é de enorme valor: por focar o papel da religião na ideologia imperial, damos por certo que aqueles de nós que possuem particular interesse pelo estudo das ideologias imperiais encontrarão aqui importantes contributos teóricos; por se abnegar de comparações históricas, também damos por certo que ninguém deixará de julgar com bons olhos os capítulos pertinentes à sua época histórica de eleição. De facto, não são só os editores que se destacam como académicos. Os restantes oito autores são também muito bem respeitados e, por isso mesmo, vale a pena ler os onze capítulos que compõem *Empires and Gods*.

Cabe a Patrick Olivelle assentar a pedra angular. Em "Imperial Ideology and Religious Pluralism in the Aśokan Inscriptional Corpus" (pp. 25-43), o indólogo define a teologia política de Aśoka (r. 268-232 a.C.), líder do Império Máuria, através da análise do seu epistolário epigráfico, notando a centralidade do conceito de *dharma* e a influência que este deteve no tratamento reservado a certas manifestações religiosas locais/populares (sacrifícios animais, festivais e rituais auspiciadores) e às organizações religiosas.

Na sua contribuição, Yuri Pines confronta um aparente paradoxo: a despeito da irrelevância política da religião na China, o imperador atuava como uma espécie de teocrata, isto é, encabeçava uma "teocracia secular" – daqui resulta o título "Secular Theocracy? State and Religion in Early China Revisited" (pp. 45-75). É na evolução *sui generis* da ideologia política chinesa entre os Shang (*ca.* 1600-1046 a.C.) e os Han Ocidentais (206/202 a.C.-9 d.C.) que o A. encontra a *raison d'être* de tal contradição. Bem estruturado, o capítulo de Pines é não só convincente como também uma excelente (primeira) introdução à temática da ideologia política na China Antiga.

Segue-se "On Imperial Intermediaries: Elites and the Promotion of the Hellenistic Ruler Cult in Ptolemaic Phoenicia and Cyprus" (pp. 77-99), de Corinne Bonnet. Aplicando o conceito de *middle ground* à Fenícia e ao Chipre dos Ptolomeus, a historiadora procura ir além de vetustas dicotomias redutoras com vista a demonstrar como a expansão do culto real ptolomaico nestas duas regiões dependeu em muito da adaptação do mesmo às sensibilidades locais e regionais. Neste capítulo sublinha-se não só a participação da administração greco-macedónia neste processo mas também o papel fulcral desempenhado pelas elites locais/regionais, cujos membros beneficiavam de vantagens políticas e sociais através do culto real, ao mesmo tempo que garantiam a sobrevivência duma identidade própria através da adaptação já referida. Este artigo fortalece em muito o restante trabalho da investigadora, não sendo esta a sua primeira incursão no tópico.

"Religion In, For, and Against the Roman Empire" (pp. 101-34), de Jörg Rüpke, é um incrível *tour de force*. Podemos resumir o argumento central do A. com recurso à seguinte citação: "[t]he critical factor during the Roman Imperial Age was not a change or increase in the number of religions, but an alteration to the very phenomenon of 'religion' and its social and conceptual significance in the cities and towns of the Mediterranean world and its adjacent areas occupied by the *Imperium Romanum*. From a medium by which an individual could address human contingencies such as illness, insecurity, and death, and create a public political identity, it became a broad context

for human life and the formulation of group identities and political legitimation. (...) In the end, it was the empire that had produced religions, not vice versa" (p. 103). Religião é aqui entendida como uma ação comunicativa, ou seja, como uma atividade através da qual o fiel comunica com forças sobrenaturais e com outros agentes sociais, sejam eles individuais ou coletivos, manifestando assim uma identidade. Deste ponto de vista, o fenómeno religioso pode ser *for or against the empire*, a favor ou contra o império. A favor do império, Rüpke nota a padronização da epigrafia, a inserção de feriados imperiais no calendário e a expansão do culto imperial; contra, ele nota a importância da Literatura, apontando uma preocupação com a preservação ou redefinição da tradição religiosa grega *vis-à-vis* o poder romano entre os autores da Segunda Sofística, bem como a popularidade do género apocalíptico (anti-romano) entre Judeus, por exemplo. O A. refere, pertinentemente, que esta literatura foi importante na formação de identidades religiosas e na diferenciação entre religiões, como aconteceu com o Cristianismo.

Matthew P. Canepa colabora neste volume com "Envisioning Dualism and Emplacing the Eschaton: Apocalyptic Eschatology and Empire in Sasanian Iran" (pp. 135-74), que se revela uma das participações mais fascinantes para aqueles que, como nós, nutrem particular interesse pela Roma Antiga. Depois duma breve discussão sobre o Zoroastrismo, o A. aborda a importância do dualismo e da escatologia da religião de Zaratustra na ideologia sassânida, focando em particular três personagens históricas: Ardaxšir I (r. 224-242), Šābuhr I (r. 240-70) e Narseh (r. 293-303). O caso de Šābuhr I é especialmente relevante por incluir a representação dos imperadores romanos que o governante sassânida enfrentou (Gordiano III, Filipe, o Árabe, e Valeriano). Na ausência de fontes escritas, Canepa faz uso de documentos iconográficos (relevos em pedra, numismas, *etc.*), revelando grande mestria.

O sexto contributo, de Johannes Preiser-Kapeller, centra-se no Império Bizantino entre os séculos IV e IX. "A Christian Roman Empire? Byzantium Between Imperial Monotheism and Religious Multiplicity, Fourth to Ninth Century CE (and Beyond)" (pp. 175-206) expõe como o Cristianismo, inicialmente instrumentalizado como um "monoteísmo imperial" capaz de criar uma forte coesão entre o Estado e a sociedade, unindo um império plural, cedo se revelou uma faca de dois gumes. Neste artigo, Preiser-Kapeller dá razão ao imperador apóstata, de nome Juliano, notando que os conflitos doutrinais entre Cristãos (Arianos, Nicenos, *etc.*) contribuíram para profundas divisões responsáveis pela erosão da autoridade imperial.

Outro capítulo dedicado ao contexto chinês surge na forma de "'Action Buddhism" in the Medieval Chinese Empire' (pp. 207-29), assinado por James A. Benn. Em suma, este contributo analisa o relacionamento agridoce entre a religião budista e a dinastia Tang (618-907). Depois dum breve contexto histórico, Benn analisa as vantagens e desvantagens que o Budismo apresentava aos imperadores Tang e as estratégias adotadas por estes na sua interação com o credo do Buddha, desde a supressão à cooptação. O A. coloca particular ênfase naquilo que ele designa como "Action Buddhism", "a corporeal form of practice and ideology aimed at producing an immediate impact that drew in literati and commoners, elite monks, and even rulers," (p. 207) e que, argumenta o académico, emergiu como resposta orgânica aos desafios que o Estado chinês apresentou ao Budismo, com vista a condicionar o tratamento imperial reservado à religião em questão.

Michal Biran, responsável pelo capítulo intitulado "Religions in the Mongol Empire Revisited: Exchanges, Conversion, Consequences" (pp. 231-62), começa por definir a teologia política dos

Mongóis, notando duas ideias fulcrais: a do mandato celeste (em parte semelhante ao *tianming* chinês) e a do carisma (*suu*) outorgados ao *Qa'an* pelo Céu (*Tengri*). A A. passa a explicar como a atitude religiosa tendencialmente tolerante dos Mongóis influenciou a sua relação com as várias religiões dos territórios conquistados (*e.g.* Budismo, Cristianismo e Islão), culminando na adoção e instrumentalização das mesmas após a divisão do Império no ano de 1260 (Budismo na China Yuan; Islão na Ásia Central, Pérsia e na região do Volga).

"Religion and the Medieval Western Empire (CE 919-1519)" (pp. 263-94) destaca-se por focar uma entidade política que, segundo Voltaire, se dizia sacra, imperial e romana sem o ser. Len Scales, o A., reconhece a aparente verdade desta conclusão antes de demonstrar exatamente o oposto, ou seja, que a noção de império, a religião cristã e a identidade romana foram enormemente relevantes para a legitimação do Império Ocidental Medieval. O contributo de Scales coloca a descoberto como o Império se tornou "Sacro" e "Romano", e realça a importância do imperador enquanto braço armado da Cristandade e figura central das escatologias imperiais da Idade Média.

Os dois últimos capítulos remetem para uma cronologia mais avançada: "A Populist Reformation: The Early Modern Transformation of Islam in the Ottoman Empire" (pp. 295-319), de Baki Tezcan, discute o reformismo islâmico de Kadızade Mehmed (m. 1635) no contexto socioeconómico e político do Império Otomano do século XVII; e "Religion and Politics in the Mughal Empire of India" (pp. 321-49), de André Wink, analisa o papel da religião no Império Mogol.

Refira-se, para finalizar esta recensão, que a introdução de Jörg Rüpke apresenta certo interesse ao historiador da Roma Antiga, apresentando um significativo estado da arte sobre a relação entre o Império e a religião, bem como um estudo de caso focado no Império Romano.

João Domingues Pereira
Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

IN MEMORIAM

COLIN RENFREW
(1937-2024)

IN MEMORIAM

Faleceu na noite de 23 para 24 do passado mês de novembro aos 87 anos Colin Renfrew, arqueólogo e Professor Emérito da Universidade de Cambridge, na qual ocupou a Cátedra Disney de Arqueologia entre 1981 e 2004, tendo também servido como diretor fundador do Instituto McDonald para a Investigação Arqueológica, entre 1990 e a sua aposentação em 2004.

O nome de Colin Renfrew constitui, para muitas gerações de arqueólogas e arqueólogos, uma das primeiras referências na sua formação, graças ao incontornável manual *Archaeology: Theories, Methods and Practice*, que publicou juntamente com Paul Bahn, em 1991, e que se encontra hoje na sua nona edição (2024), assinada também por Elizabeth DeMarrais. Não é de estranhar o êxito deste manual, escorado pela experiência de um dos grandes expoentes da Arqueologia da segunda metade do século XX e inícios do século XXI. O impacto de Colin Renfrew na disciplina é, de facto, muito amplo, abarcando tanto a vertente empírica como a teórica e metodológica, sendo talvez nesta última que a sua pegada se faz sentir de forma mais pronunciada.

A sua carreira académica, dedicada sobretudo ao âmbito da Pré-História, iniciou-se nos anos 1960, tendo defendido em 1965 a sua Tese de Doutoramento na Universidade de Cambridge sobre o Neolítico e a Idade do Bronze das Cíclades, que prefigurava já o seu continuado interesse pela Pré-História do Egeu, consubstanciado mais tarde nas suas importantes escavações em Sitagroi (com Marija Gimbutas), Phylakopi, Markiani e Dhaskalio Kargos, e que manteria até ao final da sua vida, como bem demonstram os recentes volumes *The Emergence of Civilisation: The Cyclades and the Aegean in the Third Millennium BC* (2015, em co-autoria com John Cherry), *Early Cycladic Sculpture in Context* (2016, co-editado com Marissa Marthari e Michael J. Boyd) e *Beyond the Cyclades. Early*

Cycladic Sculpture in Context from Mainland Greece, the North and East Aegean (2019, co-editado com os mesmos autores).

Obteve o seu primeiro cargo académico, de Professor de Arqueologia na Universidade de Southampton, em 1972, pouco antes de publicar um dos seus primeiros trabalhos de referência, *Before Civilisation: The Radiocarbon Revolution and Prehistoric Europe* (1973), um marco na reescrita da Pré-História do Mediterrâneo e da Europa impulsada pela generalização das datações de radiocarbono e consequente colapso dos paradigmas difusionistas, incompatíveis com o novo quadro cronológico fornecido por esta técnica.

Transladou-se em 1982 para a Universidade de Cambridge após a sua eleição para a Cátedra Disney de Arqueologia, que ocupou até à sua aposentação em 2004. Esta mudança coincide no tempo com o arranque de um movimento de renovação teórica e metodológica da Arqueologia, que se agudizaria nos finais da década de 1980. Durante este período, a hegemonia da chamada Nova Arqueologia, ou Arqueologia Processualista, é crescentemente questionada no âmbito daquilo que veio a conhecer-se como a viragem pós-processualista.

No âmbito dos aguerridos debates teóricos e epistemológicos dos anos 1980 e 1990, Colin Renfrew, formado no seio da Nova Arqueologia britânica, emergiu como uma figura relativamente conciliadora, reconhecendo a validade de parte das críticas lançadas por uma nova geração ao positivismo e empirismo da corrente até então dominante. Sem renunciar à matriz epistemológica de onde provinha, emergiu durante este período como um dos proponentes de versões modificadas do processualismo, concretamente no âmbito da Arqueologia Social (*Approaches to Social Archaeology*, 1984) e, sobretudo, da Arqueologia Cognitiva que vinha propondo como perspetiva teórica desde os inícios dos anos 1980. Embora nunca se tenha afirmado como uma corrente hegemónica, a Arqueologia Cognitiva converteu-se num dos vários pilares do pluralismo teórico e metodológico que emergiu após o choque inicial entre Processualismo e Pós-Processualismo.

É também durante os anos 1980 que veem a luz algumas das suas obras de maior impacto. Uma delas foi a monografia sobre as suas escavações em Phylakopi (*The Archaeology of Cult, the Sanctuary at Phylakopi*, 1985), um dos textos fundamentais da Arqueologia da Religião e do Culto. Com efeito, além da publicação do registo

empírico do santuário do Bronze Final de Phylakopi, esta obra oferece uma das primeiras reflexões de fundo sobre os problemas metodológicos da identificação de locais sagrados e atos de culto no registo arqueológico. Também o volume *Peer Polity Interaction and Socio-Political Change* (1987), editado conjuntamente com John F. Cherry, ocupa um lugar destacado no panorama do pensamento sobre o desenvolvimento sociopolítico das sociedades pré- e proto-históricas e os mecanismos que lhe subjazem.

Mas se pensarmos em termos de repercussões no panorama da Pré-História Europeia, a sua obra mais destacada deste período foi sem dúvida o volume *Archaeology and Language: The Puzzle of Indo-European Origins* (1987). Influente e controverso a partes iguais, este volume questiona a tese vigente sobre as origens e expansão do proto-indo-europeu, antepassado remoto das línguas indo-europeias, correlacionando a difusão daquele com o processo de Neolitização. Independentemente da questão da validade científica desta hipótese à luz dos dados entretanto coligidos, nomeadamente com o advento da arqueogenética, esta obra permanece um marco nas tentativas de integrar o registo arqueológico e a linguística histórica na busca de eventos marcantes da Pré-História mediterrânea e europeia, tema a que haveria de voltar no volume *Phylogenetic Methods and the Prehistory of Languages* (2006, co-editado com Peter Forster).

A partir dos anos 1990, a suas principais obras dedicar-se-ão, por um lado, a questões relacionadas com o pensamento arqueológico e a metodologia arqueológica, com importantes contribuições no âmbito da Arqueologia Cognitiva (*The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, 1994, editado com Ezra E. W. Zubrow; *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, 1998, editado com Chris Scarre; *Prehistory: The Making of the Human Mind*, 2008). Por outro lado, assume um lugar destacado na produção de textos introdutórios com um forte cariz pedagógico (o já citado *Archaeology: Theories, Methods and Practice*, mas também *Figuring it Out. What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists*, 2003, e *Archaeology: The Key Concepts*, 2005, editado com Paul Bahn), que o converteram, como já foi dito, num dos grandes divulgadores e formadores da disciplina arqueológica.

A sua obra recente não se limita, contudo, a estes dois grandes âmbitos, abarcando também um importante volume sobre o impacto do saque e tráfico de Antiguidades e as questões da propriedade do Património Cultural (*Loot, Legitimacy and Ownership. The Ethical Crisis in Archaeology*, 2000), bem como volumes editados sobre temas tão diversos como a domesticação do cavalo e o seu impacto histórico e evolutivo (*Prehistoric Steppe Adaptation and the Horse*, 2003, co-editado com Marsha Levine e Katie Boyle), a Arqueologia da metrologia e das unidades de medição (*The Archaeology of Measurement: Comprehending Heaven, Earth and Time in Ancient Societies*, 2010, co-editado com Iain Morley), ou a Arqueologia da Morte e dos Rituais Funerários (*Death Rituals, Social Order and the Archaeology of Immortality in the Ancient World. 'Death Shall Have No Dominion'*, 2014, co-editado com Michael J. Boyd e Iain Morley).

O seu conhecimento enciclopédico da Pré-História transcendeu também, nos seus últimos anos de trabalho, os limites do mundo euro-mediterrâneo, com obras editadas sobre o Neolítico do Leste da Eurásia (*The Chinese Neolithic: Trajectories to Early States*, 2005, co-editado com Li Liu, Clive Gamble e Wendy Ashmore) e sobre as interações entre Ocidente e Oriente na Antiguidade (*Reconfiguring the Silk Road: New Research on East-West Exchange in Antiquity*, 2014, co-editado com Victor H. Mair e Jane Hickman). A materialização da visão panorâmica da Pré-História desenvolvida por Colin Renfrew ao largo das suas décadas de trabalho e investigação encontra-se bem expressa na monumental *The Cambridge World Prehistory* (2014), obra de escopo global em três volumes que co-editou com Paul Bahn.

Como apontamento final a esta obra ingente e multiforme, caberia ressaltar o caráter aberto e recetivo de Colin Renfrew ao impacto de novos métodos e novas tecnologias na produção do conhecimento em Arqueologia. Se assim foi com a técnica da datação por radiocarbono, como ficou dito acima, foi-o também com os novos métodos analíticos e computacionais que têm vindo, nos últimos anos, a revolucionar a prática arqueológica. Prova disso é o volume *Simulations, Genetics and Human Prehistory* (2008, co-editado com Peter Forster), editado num momento em que esses novos métodos davam os seus primeiros passos, e onde a magnitude do seu impacto apenas se vislumbrava no horizonte da disciplina.

À sua obra científica, haveria ainda a somar uma intensa labor de gestão, de que destacam os seus papéis de liderança no Instituto McDonald para a Investigação Arqueológica, mas também, desde 2004, na Escola Britânica de Atenas. O seu papel como cientista, educador e promotor da proteção do Património Arqueológico foi amplamente reconhecido durante a sua vida, com múltiplos prémios, reconhecimentos e graus honorários, destacando-se a sua criação como Par Vitalício do Reino Unido em 1991, com o título de Barão Renfrew de Kaimsthorn.

A figura de Colin Renfrew é, portanto, indissociável do desenvolvimento da Arqueologia enquanto disciplina científica na segunda metade do século XX e inícios do século XXI, que a sua obra ajudou decisivamente a moldar. A disciplina perde assim uma das suas figuras cimeiras, mas o seu nome perdurará no imaginário das gerações futuras de arqueólogos e arqueólogas que descobrirão a disciplina nas páginas imprescindíveis da sua obra.

Francisco B. Gomes
UNIARQ – Centro de Arqueologia da Universidade de Lisboa,
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FREDERICK MARIO FALES
(1946-2024)

IN MEMORIAM

No dia 15 de Abril de 2024 partiu o Professor Frederick Mario Fales aos 77 anos de idade. F. M. Fales foi um importante historiador da Mesopotâmia Antiga, figura absolutamente incontornável nos estudos do império Neo-Assírio.

Nascido em Baltimore, nos Estados Unidos da América, em 1946, F. M. Fales viveu a maior parte da sua vida em Itália e foi lá que iniciou o seu percurso académico. Graduou-se em 1970 na Universidade de Roma "La Sapienza", onde teve como orientadores Sabatino Moscati e Mario Liverani. Assim, Fales foi um membro activo, desde cedo, da escola formada em torno do Professor Liverani em Roma, que desde a década de 70 fez progressos importantes no estudo e interpretação do pensamento e discurso político dos estados da Mesopotâmia Antiga, particularmente no primeiro milénio antes da nossa era. Depois deste início, F. M. Fales fez uma pós-graduação junto de Karlheinz Deller, na Universidade de Heidelberg. Começou a leccionar em Veneza, na Universidade "Ca'Foscari", onde esteve de 1973 a 1984, ao que se seguiram posições na Universidade de Pádua e na Universidade de Verona, até se estabelecer, na posição de Professor, na Universidade de Udine, onde leccionou desde 1994 até 2016.

Ao longo da sua carreira, F. M. Fales foi sobretudo um grande especialista do império Neo-Assírio (entre o final do segundo milénio e meados do primeiro milénio a.C.), com uma dedicação especial ao estudo da sociedade, economia, política e ideologia real. Historiador de formação, a sua dedicação à filologia não ficou atrás, tendo estudado e editado textos desta época, redigidos tanto em língua acádica como em aramaico. Podemos destacar, como exemplo, a sua colaboração com J. N. Postgate que conduziu à publicação e comentário de um grande número de fontes em dois volumes intitulados *Imperial Administrative Records, Part I: Palace and Temple Administration* e *Part II: Provincial and Military Administration*.

Estes correspondem aos volumes 7 e 11 da série *State Archives of Assyria*, que se dedica à edição e tradução de fontes assírias, criando volumes de recolhas que se tornam ferramentas indispensáveis para o trabalho de qualquer investigador desta área. Além dos volumes que co-autorou, Fales foi um colaborador e membro da equipa editorial deste série cuja importância seria difícil de exagerar. Foi ainda por sua iniciativa que nasceu, associado ao mesmo projecto, o periódico *State Archives of Assyria Bulletin* (SAAB).

Um estudioso que sempre procurou uma abordagem interdisciplinar para os tópicos que o ocupavam, F. M. Fales também se envolveu em múltiplos projectos arqueológicos, tendo co-dirigido escavações em Tell Karrana, no Iraque, em Tell Shiukh Fawqani, na Síria, e em Yassihüyük, na Turquia, e assumindo em 2012 o papel de epigrafista de cuneiforme junto da expedição arqueológica da equipa de Udine no Curdistão Iraquiano. Em 2002 chegou a fundar um projecto de escavação das termas romanas de Aquileia, visando especificamente uma abordagem pedagógica para a formação dos estudantes e aspirantes a arqueólogos da Universidade de Udine.

Ao longo da sua carreira, autorou várias monografias, contribuiu como editor e colaborador em vários volumes e séries de publicações e produziu mais de 150 artigos. Estes trabalhos vão desde traduções de fontes acádicas e aramaicas, a publicações de relatórios de escavações, a interrogações dos eventos, e respectivas causas, que moldaram o império Neo-Assírio. Aqui gostaríamos de destacar a obra *Guerre et paix en Assyrie: Religion et impérialisme*, editada em 2010. Este volume nasceu de um seminário que o Professor F. M. Fales leccionou em Paris, na École Pratique des Hautes Études, a convite de Maria Grazia Masetti-Rouault, Professora nessa instituição. Não tive a oportunidade de contactar directamente com Fales, mas tenho o prazer de trabalhar sob a orientação da Professora Masetti-Rouault e assim de continuar a debater ideias que dele partiram. Mas com a vasta obra que nos deixou, qualquer aspirante a assiriólogo pode dialogar com as ideias de F. M. Fales e revisitar as ferramentas que nos deixou esta grande figura da nossa disciplina.

Violeta d'Aguiar
CHAM - Centro de Humanidades, École Pratique des Hautes Études

POLÍTICAS EDITORIAIS E NORMAS DE SUBMISSÃO

JOURNAL POLICIES AND STYLE GUIDELINES

POLÍTICAS EDITORIAIS E NORMAS DE SUBMISSÃO

Sumário das políticas editoriais

Arbitragem duplamente cega, com confirmação editorial:

Todos os manuscritos submetidos são referenciados por um número, e formatados a fim de retirar elementos que possam indicar a identidade do autor, sendo sinalizados no documento os espaços que correspondem a tais alterações. Durante o processo de submissão e avaliação, o manuscrito será sempre tratado pelo número que lhe corresponde. Um membro da redacção é escolhido como responsável para acompanhar o texto ao longo do processo. A Equipa Editorial selecciona previamente os manuscritos submetidos, rejeitando aqueles que se mostrarem manifestamente inadequados para a revista, de acordo com os objectivos e espectro temático da mesma. A Equipa Editorial enviará anonimamente cada manuscrito a dois especialistas da área, nacionais ou estrangeiros, cujos pareceres são fundamentais na determinação dos textos que serão aceites, e cujas recomendações serão partilhadas com os autores. Será disponibilizada uma grelha estandardizada de avaliação a cada avaliador, onde são indicados quais os campos que serão partilhados com os autores. De acordo com os pareceres recebidos a Equipa Editorial tomará uma de três decisões: aceitação do manuscrito, pedido de reformulação ou rejeição. Caso os avaliadores não concordem nas recomendações, será pedido um novo parecer. A Equipa Editorial reserva a si o direito de pedir novos pareceres ou esclarecimentos a avaliadores sobre campos específicos das grelhas de avaliação de acordo com situações imprevistas. A redacção reserva a si o direito de incluir o artigo aceite numa edição posterior e fará uma leitura final do manuscrito, confirmando que as recomendações da arbitragem foram tidas em conta.

Critérios de autoria:

A revista considera a autoria de um manuscrito somente atribuível a quem tenha dado uma contribuição fundamental para a concepção e execução do estudo. Contribuições menores podem ser reconhecidas em nota de rodapé. A verificação de uma atribuição imprópria de autoria num trabalho submetido ou publicado pode levar a uma correcção e, caso se verifique uma situação de má-conduta da parte do autor que submeteu o artigo, de uma retracção pública do mesmo. Não são permitidos artigos ofertados por terceiros.

Política de retracção e correcção de conteúdos publicados:

O processo de retracção ou correcção de um artigo publicado pode ser iniciado pelos seguintes motivos: pedido por parte do autor de correcção ou retracção do artigo; suspeitas de atribuição imprópria de autoria; suspeitas de plágio (total ou parcial); suspeitas de publicação redundante ou reutilização imprópria de texto (prévia ou concomitante); suspeitas de má-conduta por parte dos

JOURNAL POLICIES AND STYLE GUIDELINES

Summary of Editorial Policies

Double blind peer-review, with editorial review:

Submitted manuscripts are given an ID number for reference during the review process. The text is formatted in order to remove any elements that may identify the author, leaving such changes appropriately marked. One redactorial committee member is responsible for the manuscript during its appreciation. The Editorial Staff previously selects the proposals for review, rejecting those deemed manifestly unsuitable for publication, according to the journal aims and thematic scope. Each manuscript is then anonymously sent to two qualified scholars, domestic or foreign for advice. Some of their recommendations will be shared with the authors. The Editorial Staff provides a standard evaluation form and guidelines to each reviewer, where the fields to be shared with the authors are appropriately identified. In accordance with the reviewers' recommendations, the Editorial Staff will accept the manuscript, request a reformulation or reject the proposal. If the assessments strongly disagree, advisement will be asked from a third reviewer. The Editorial Staff reserves the right to request further reviews and recommendations, as well as to ask for specific clarification from the reviewers, as deemed necessary to ensure the integrity of the review process and the quality of the published content. The redactorial committee member responsible will further review and assess revised versions of the proposal and track their changes. The redactorial committee reserves the right to include accepted manuscripts in a later edition if suitable or necessary, and to confirm, after a final reading, that the reviewers' recommendations were taken in consideration by the authors during the review process.

Authorship criteria:

This journal only considers as authors those who gave a fundamental contribution to the conception and execution of the submitted proposal. Improper authorship credit will, if verified, lead to a correction, and can lead to a public retraction of the article, if scientific misconduct is proven to have happened. Ghost or gift authorship is not allowed.

Retraction and correction policy:

Retraction or correction procedures can be open on the following grounds: request by the author for a correction or retraction; suspicions of improper attribution of authorship credit; plagiarism suspicions (total or partial); suspicions of redundant publication or improper reuse of text (prior or concomitant); suspicions of scientific misconduct by the authors in the research submitted for publication (e.g. data falsification); suspicions of misconduct by the authors,

autores na investigação submetida para publicação (por exemplo, falsificação de dados); suspeitas de má-conduta por parte de autores, avaliadores ou membros da Equipa Editorial no processo de arbitragem científica; identificação de erros no artigo. A correcção de um artigo será feita quando as situações identificadas não colocam em causa a validade científica do artigo, e a alteração terá sempre o consentimento dos autores. Retracções e correcções serão indicadas no volume seguinte da revista com a fundamentação apropriada, e serão imediatamente identificadas nas versões digitais dos conteúdos.

Processos de má-conduta:

A Equipa Editorial tem a obrigação de actuar caso suspeite de má-conduta. Os procedimentos seguirão as recomendações do *Committee on Publication Ethics*. Durante os processos desta natureza, serão procurados esclarecimentos da parte dos actores em causa e, caso não sejam considerados suficientes, das instituições de origem e superiores dos mesmos, como parte das averiguações sobre suspeitas levantadas. Existirá sempre possibilidade de apelo após a conclusão dos procedimentos.

Política de Acesso Aberto e Direitos:

Esta revista oferece acesso livre ao seu conteúdo, com embargo de um ano entre cada edição, com base no princípio de que a disponibilização gratuita de produção científica é um elemento crucial para dar continuidade à democratização de conhecimento de nível académico. A revista segue a definição de acesso aberto da Fundação para a Ciência e Tecnologia adoptada na norma *Política sobre Acesso Aberto a Publicações Científicas resultantes de Projectos de I&D Financiados pela FCT* (543/544/545), sob a licença *Creative Commons 546.547 CC – BY – NC*. A submissão de um artigo a esta revista compreende a aceitação tácita da definição e licença acima mencionadas. Os direitos sobre os conteúdos, com a excepção de conteúdos cedidos por partes terceiras e devidamente identificados (como é o caso de imagens ou fotografias atribuídas a terceiros), permanecem com os autores.

Política de custos e subsídios imputáveis aos autores. Modelo de financiamento da revista:

Esta revista, em linha com as políticas de Ciência Aberta definidos pela União Europeia e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, não tem custos acrescidos de processamento de publicação nem de custos associados de submissão. Os custos de acesso associados aos conteúdos respeitam somente à compra de exemplares físicos. Estes custos podem ser isentos no contexto dos programas de doação e permuta do Centro de História da Universidade de Lisboa. Os volumes, quer números regulares, volumes com *dossiers* especiais ou suplementos dedicados, podem ser apoiados ou patrocinados, mas esses custos nunca serão imputados a autores. A revista é financiada por fundos públicos e comunitários, oriundos da Fundação para a Ciência e Tecnologia, receitas próprias da unidade de investigação e outros patrocínios pontuais, identificados em ficha técnica. A *Cadmo – Revista de História Antiga* não tem fins lucrativos.

reviewers or members of the editorial team during the peer-review process; detection of errors in published articles. A correction will be made if the identified situation does not jeopardize the scientific validity of the article, and any change will have the author's consent. Retractions and corrections will be notified in the following issue with proper justifications, and will be immediately identified in the digital versions of the articles.

Inquiries on academic misconduct:

The Editorial Staff has the obligation to act should suspicion of scientific misconduct occur. The procedures will follow the recommendations from the Committee on Publication and Ethics. During these proceedings, clarification will be asked from those involved, including, if necessary, from their host institution and their respective superiors. There will be a possibility of appeal if those involved disagree with the inquiry findings.

Open Access and Publishing Rights:

This journal offers free and open access of its contents, after an embargo delay of one year in between each volume, on the principle that free availability of scientific production is an essential element for the continuing democratization of academic knowledge. The journal follows the open access definition from the Fundação para a Ciência e Tecnologia, stated in the guideline Política sobre Acesso Aberto a Publicações Cientificas resultantes de Projectos de I&D Financiados pela FCT (548/549/550), under the Creative Commons 551.552 license CC – BY – NC. By submitting content to this journal, it is considered that the aforementioned definition and license have been accepted. The copyright of published content, with the exception of properly identified content ceded from a third party with permissions (as, for example, with credited figures and photographs), remain with the authors.

Publishing costs and support policy. Journal business model:

This journal, following Open Science guidelines from the European Union and the Foundation for Science and Technology, does not have article processing charges nor article submission charges. Costs associated with content access are only applicable in the case of ordering physical volumes. These costs might be waived within the Centre for History of the University of Lisbon donations and exchange programmes. Specific issues, either regular issues, special issues or supplements, might be supported and sponsored, but those costs will not be charged to the authors themselves. The journal is supported by national and European funding, through the Foundation for Science and Technology, internal revenue of the research unit, and properly identified sponsors for specific issues. Cadmo. Journal for Ancient History is a non-profit journal.

Normas de Submissão

Style Guidelines

- Extensive proposals, if needed to be divided in a series of articles, should be submitted for consideration simultaneously;
- The original manuscript should be submitted by email (cadmo.journal@letras.ulisboa.pt) in a Microsoft Word format (.doc or .docx), in a single file including a cover letter with:
  - The author's publishing name;
  - Institutional email address;
  - Current institutional affiliation;
  - Current institutional address;
  - Scientific reference codes (ORCID, grants and financing codes or project references, etc.)
- The title should be in the language used for the text and in English; proposals should be in Portuguese, English, French, German, Italian or Spanish;
- Two abstracts (in English and in the language used in the text), no longer than 200 words each, and followed by no more than five keywords, should be provided;
- The text should not exceed 15 pages (A4); textual subdivisions should have a title, while numbered, typographical or ornamental breaks should be avoided;
- Annexes can be included preceding the final bibliographical references and properly identified by letters:

  "Annex A: Photographs"; "Annex B: Maps";

- Input format for the body text should be:
  - Times New Roman font;
  - Size 12;
  - 1.5 line spacing;
- Input format for footnotes, annexes and final bibliography should be:
  - Times New Roman font;
  - Size 10;
  - Single line spacing;
- Regarding the input of foreign and ancient languages, the following style should apply:
  - Single words or short expressions should be in italics:

    Some ambassadors, such as Luís da Cunha, were called the *estrangeirados*.

- Input of non-latin characters (such as Greek and Hebrew), in single words or short expressions, should be transliterated in italics, following the guidelines from *The Chicago Manual of Style*, 16th ed., and *The Society of Biblical Literature Handbook of Style. For Ancient Near Eastern, Biblical, and Early Christian Studies.*

  Rumors of war stuck all *poleis*.

- Input of non-latin characters should be in Unicode, when available.
- Input of hieroglyphical characters should avoid manual reproductions. CH-ULisboa recommends the use of Jsesh, a graphical standardization software, that can be found at *http://jsesh.qenherkhopeshef.org;*
- Proper Greek and Latin nouns in Portuguese should follow the guidelines from Maria H. Ureña Prieto et al., *Índices de Nomes Próprios Gregos e Latinos* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995) and *Do grego e do latim ao português* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995);

QUOTATIONS

- Long quotations in the body text (three or more lines) should be inserted as block quotations:
  - With the same input format as footnotes;
  - Paragraph-length left indentation;
  - Without quotation marks;
  - Ending with a footnote with the source, after the final punctuation;
- Short quotations in the body text should be made in between quotation marks, followed by a footnote with the source:

  "like this"[3]
- When quoting, square brackets should be used only for:
  - Reconstructed text;
  - Clarifications on the part of the author, translator or the editor on ambiguities and uncertainties;
  - Specifically to point out errors in the original text though the use of [*sic*];
- Should the author choose to use an ellipse when quoting the original text, it should be marked by ellipses points, and it should not change the meaning nor the context of the original source:

  like . . . this
- When quoting with a translation, the translation follows the original text in between parenthesis. In order to emphasise the translation only, the original text should follow in the footnote ending the translated quotation, in this case, without parenthesis;
- When quoting in footnotes, the source reference should follow in between parenthesis:

  [5] "A cultura do mosteiro rimava com a cultura centro-europeia." (Norte 2013, 440).

REFERENCES AND FOOTNOTES

- All references should be made in footnotes, with the single exception of references to non-textual elements, if relevant and included in an annex, in between parenthesis:

  (Fig. 1)

- References should follow the autor-date system from *The Chicago Manual of Style*, 16th ed.
- Two or more references should use a semi-colon:

  [10] Pirenne-Delforge 2008b, 143-44, 231-39; Farinha 1990, 1:34-56, 2:124-35.

- When commenting in footnote, references inside the comment in the author-date system should be made in between parenthesis:

  [34] Riché 1968, 548. The intellectual abilities were, generally, limited (Paul 1973, 28); written proficiency meagre (Brocceri 1990, 126-38); found through the few teaching institutions available, often just the most preeminent ecclesiastical centres; and written materials, both produced and in circulation, were scarce, notwithstanding the signs of improvement that gradually were beginning to appear at the time. On this matter, see Banniard (1995, 207-223) and Serrão (1983, 12-56).

  References to ancient sources should follow the conventional location for the used edition:

  [32] Arist. *Fr.* 154; Paus. 3.11.10-11, 3.19-5-6; *IG* 5.1.602.

- When quoting translations of ancient sources, not translated by the author of the submitted manuscript, and when referencing works quoted by a third party, trans. and apud should be used, respectively:

  [4] *Od.* 8.579-80, trans. Lourenço 2004, 144.

  [23] Pirenne-Delforge et Pironti apud Rodrigues 2016, 18.

- Input of numbers should be in Arabic numbers and, in between them, spaces should be avoided:

  [123] Hom. *Od.* 1.1;

  [21] Correspondência Particular. Arquivo Oliveira Salazar. Caixa 191, pasta 5.3.3. no. 15.

TECHNICAL ABBREVIATIONS AND EXPRESSIONS

apud	apud	*et alii*	et al.
circa	ca.	*et cetera*	etc.
codex	cod.	*et sequentes*	et seq.
complier(s)	comp(s).	[only if no specific interval can be established for the reference]	
confer	cf.	*exempli gratia*	e.g.
commentator	comm(s).	fascicle	fasc.
coordinator(s)	coord(s).	figura	fig.
Digital object identifier	doi	*id est*	i.e.
director	dir.	manuscript(s)	MS(S)
direction	dir.	note(s)	n., nn.
editor(s)	ed(s)	(no date)	n.d.
et	et	new series	n.s.

number(s)	no(s).	*sub verbo*	s.v.
organiser(s)	org.	*translator*	trans.
passim	passim	volume(s)	vol(s).

[only if no specific interval can be established for the reference]

pseudonym	pseud.

[only for the final bibliography, if the author is unknown (cf. below)]

- Ancient History abbreviations should conform to the following norms:
  - Greek Sources should be abbreviated according to *Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* and, if necessary, complemented from the listings in *Diccionario Griego-Español Online*; Latin sources should conform to the abbreviations from *The Oxford Latin Dictionary;* Assyriology sources should be abbreviated according to the *Cuneiform Digital Library Initiative*;

[133] Hom. *Il.* 3.45-67; Ov. *Met.* 2.1-34.

  - Biblical sources should be referenced as follows:
    - Chapter and verse numbers are separated by a colon, without spaces; Biblical authors and books should be abbreviated according to their title in Latin, according to the *The Society of Biblical Literature Handbook of Style. For Ancient Near Eastern, Biblical, and Early Christian Studies*:

[4] Gen 1:27.

    - When quoting a specific stage of biblical text, in its composition, transmission and history, that stage or edition should be included by referencing its abbreviation in between parenthesis and by including the respective critical editions used in the final bibliography:

[45] 1 R 4:4-5 (LXX); 1 Cor 6:1-10 (NRSV).

  - For the remaining Biblical Studies sources, abbreviations should conforms to the norms from *The Society of Biblical Literature Handbook of Style. For Ancient Near Eastern, Biblical, and Early Christian Studies*

[15] *Gos. Thom.*114.

  - Ancient History journals titles shoud be abbreviated according to the following lists:
    - *L'Année Philologique* (for Classical and Late Antiquity);
    - *Journal of Egyptian Archaeology* (for Ancient Egypt);
    - *Cuneiform Digital Library Initiative* (for Assyriology);
    - *The Society of Biblical Literature Handbook of Style* (for Biblical Studies).

▫The following reference works should be abbreviated as follows:

Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament	*ANEP*	*Brill's New Pauly (Der Neue Pauly)*	*NPW (DNP)*
Ancient Near East: Supplementary Texts and Pictures Relating to the Old Testament	*ANESTP*	*Patrologia Graeca*	*PG*
Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament	*ANET*	*Patrologia Latina*	*PL*
Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt	*ANRW*	*Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*	*PW*
Lexikon der Ägyptologie	*LÄ*	*Reallexikon für Antike und Christentum*	*RAC*
Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae	*LIMC*	*Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*	*THESCRA*

BIBLIOGRAPHY

▪Bibliography should be found at the end of the manuscript, and include all the primary and secondary sources quoted, as the different critical editions of cited and used documentation and titles the author considers essential for the subject matter;

▫For a "State of the Art" review essay, a full and up to date bibliography is expected, essential and useful for the study of the reviewed subject;

▫For a bibliographical essay, a complete, up to date and extensive list for the commented and annotated bibliography is expected.

▫References should be organized by the alphabetical order of authors, and by chronological order for a series of studies from the same author, as follows:

Pirenne-Delforge, Vincianne. 2005. "Des épiclèses exclusives dans la Grèce polythéiste? L'exemple d'Ourania." In *Nommer Les Dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité,* eds. Nicole Belayche, Pierre Brulé, Gérard Freyburger, Yves Lehmann, et Laurent Pernot, 271-290. Turnhout: Brepols.

———. 2008a. *Retour à la source. Pausanias et la Religion Grecque.* Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique.

———. 2008b. "Le lexique des lieux de culte dans la Périégèse de Pausânias." *ARG* 10:143-78. doi:10.1515/9783110202885.1.143.

Pirenne-Delforge, Vinciane, et Jean-Mathieu Carbon. 2012. "Beyond Greek Sacred Laws." *Kernos* 25:163-82. doi:10.4000/kernos.2115.

Pocock, John G. A. 1989. *Politics, Language and Time. Essays on Political Thought and History.* Chicago: The University of Chicago Press.

▫Whenever possible, references should end with the *Digital object identifier* (doi)

▫When not in contradiction with the following norms, authors may clarify ambiguities in accordance with the norms from *The Chigago Manual of Style*, 16th ed.

EXAMPLES

(BIBLIOGRAPHICAL ENTRY FOLLOWED BY ITS RESPECTIVE REFERENCE)

Monographs. One author; two authors; three or more authors:

Catroga, Fernando. 2013. *A geografia dos afectos pátrios. As reformas político--administrativas (sécs. XIX-XX)*. Coimbra: Almedina.

[1] Catroga 2013, 30.

Serrão, Vítor, et José Meco. 2007. *Palmela Histórico-Artística. Um inventário do património concelhio.* Lisboa: Colibri.

[2] Serrão et Meco 2007, 11-15.

Trigger, Bruce G., Barry Kemp, David O'Connor, et A. B. Lloyd. 1983. *Ancient Egypt. A Social History.* Cambridge: Cambridge University Press.

[3]Trigger et al. 1983, 20-34.

Work in later edition:

Oppenheim, Adolf L. 1977. *Ancient Mesopotamia.* 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press.

[4] Oppenheim 1977, 41.

Translated version:

Scheid, John, et Jesper Svenbro. 1996. *Myths of Weaving and Fabric.* Trans. Carol Volk, Cambridge, MA: Harvard University Press.

[5] Scheid et Svenbro 1996, 124-146.

Work with editor:

Oliveira Martins, J. P. (1875) 2005. *Portugal e o Brasil.* Eds. Bruno Eiras et Sérgio Campos Matos, Lisboa: Centro de História.

[6] Oliveira Martins (1875) 2005, 103-9.

Reprint, only if relevant changes are made to the reprinted work:

Frazer, James. (1922) 1978. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion: abridged edition*. London: Macmillan.

[7] Frazer (1922) 1978, 169-70.

Reference work entry or article:

Godinho, Vitorino Magalhães. 1963. "Complexo Histórico-Geográfico." In *Dicionário de História de Portugal,* dir. Joel Serrão, vol. 1, 644-49. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

[8] Godinho 1963, 644-45.

Chapter or section in Collective Work:

Hespanha, António Manuel. 2010. "Direito moderno e intertextualidade. Direito próprio e Direito comum em 'De Jure Lusitano' (1645), de Mateus Homem Leitão." In *Outros Combates pela História*, coord. Maria Manuela Tavares Ribeiro, 473-98. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

[9] Hespanha 2010, 476-80.

Journal article:

Köhnken, Adolf. 1974. "Pindar as an Innovator: Poseidon Hippios and the Relevance of the Pelops Story in Olympian I." *CQ*, n.s., 24 (2):199-206. doi:10.1017/S0009838800032730.

[11] Köhnken 1974, 200-203.

Hobsbawn, Eric. 1980. "The Revival of Narrative: Some Comments." *P&P* 86 (February): 3-8.

[12] Hobsbawn 1980, 5-7.

Article within magazine, newspaper or non-scientific periodical:

Santos, Manuel Rodrigues dos. 1936. "Palestra aos microfones do Rádio Clube Português. Julho de 1936." *O Ilhavense*, 6 de Setembro, 2-3.

[13] Santos 1936, 2-3.

Anonymous works:

Livro de missas dos comuns. [1500-99?]. Cod. 24. Livraria do Mosteiro. Mosteiro do Lorvão. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

[14] *Livro de missas dos comuns* [1500-99?], fol. 3.or, if unambiguously: [14] *Livro* [1500-99?], fol. 3.

Discurso em que sumariamente se mostram os motivos que Sua Magestade tem para não conceder o Real Exequatur à chamada Bula de Confirmação do padre António Pereira no cargo de vigario capitular da igreja bracharense. 1839. Lisboa: Imprensa Nacional.

[15] *Discurso em que sumariamente se mostram* 1839, 8-13.

Uncertain and attributed works:

[Horsley, Samuel?]. 1796. *On the Prosodies of the Greek and Latin Languages.* London: J. Nichols.

[16] [Horsley?] 1796, 55-60.

Anonymous works with known authorship:

[Azevedo, João de]. 1844. *Costa Cabral em relevo ou Memória biográfica d'este Ministro para servir d'auxiliar à História do dia.* Coimbra: Typographia de Opposição Nacional.

[17] [Azevedo] 1844, 24-26.

Pseudonyms (with known our unknown authorship):

Cathenay, Arsénio [António Cunha de Lemos Castelo Branco]. 1880. *La vendetta ou o Saldo de Contas, Romance Histórico.* Porto: Typographia da Companhia Literária.

[18] Cathenay 1880, 5.

Centinel [pseud.]. (1787) 1981. "Bill of Rights Needed." In *The Complete Anti-Federalist*, ed. Herbert J. Storing, vol. 2, 136. Chicago: University Press.

[19] Centinel (1787) 1981, 136.

One volume or volume group used from a larger multivolume work:

Collier, Raymond et Joseph Billioud. 1951. *Histoire du Commerce de Marseille.* Vol. 3, *De 1480 à 1599*. Paris: Librarie Plon.

[20] Collier et Billioud, 1951, 24-31.

Chapter within a multivolume work:

Rodrigues, Ana Maria, et Luís Miguel Duarte. 1998. "A propriedade." In *Nova história de Portugal*, dir. Joel Serrão et A. H. de Oliveira Marques. Vol. 5, *Do Renascimento à Crise Dinástica*, coord. João José Alves Dias, 81-160. Lisboa: Editorial Presença.

[22] Rodrigues et Duarte 1998, 141-58.

Multivolume work, all volumes being relevant:

Farinha, António Dias. 1990. *Portugal e Marrocos no século XV*. 3 vols. Lisboa.

[23] Farinha 1990, 2:124-25.

Tillich, Paul. 1951-63. *Systematic Theology.* 3 vols. Chicago: University of Chicago Press.

[24] Tillich 1951-63, 1:133.

Singular document, from a fixed or edited document corpus:

Avelar, Vasco do. (1431) 1974. "Auto de posse das casas doadas ao Estudo Geral de Lisboa pelo Infante D. Henrique." In *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*, ed. Artur Moreira de Sá, vol. 4, *(1431-1445)*, 30-31. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.

[25] Avelar (1431) 1974, 31.

Edited or fixed documentation corpora. Editions or translations of ancient sources and authors:
(all these should be referenced by its editor, translator or complier)

Moreira de Sá, Artur, ed. 1966-2004. *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*. 16 vols. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.

[26] Moreira de Sá 1966-2004, 4:60-61.

Cosme, João, et José Varandas, ed. 2012. *Memórias Paroquiais (1758)*. Vol. 4, *[Ançã-Arnóia]*. Lisboa: Caleidoscópio.

[27] Cosme et Varandas 2012, 201-8.

EXAMPLE OF A GROUP OF FULL REFERENCES FROM THIS CATEGORY

Brunouf, Jean-Louis, trans. 1861. *Oeuvres Complètes de Tacite*. Paris: Hachette.
Herrmann, Peter, ed. 1981. *Tituli Asiae Minoris*. Vol. 5, *Tituli Lydiae*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Jacoby, Felix, ed. 1926a. *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Vol. 2, teil A, *Zeitgeschichte. Universalgeschichte und Hellenika [Nr. 64-105]*. Berlin: Weidmann.
———, ed. 1926b. *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Vol. 2, teil C, *Zeitgeschichte. Kommentar zu Nr. 64 – 105*. Berlin: Weidmann.
Lourenço, Frederico, trans. 2004. Homero. *Odisseia*. 4ª ed. Lisboa: Cotovia.
———, trans. 2005. Homero. *Ilíada*. 2ª ed. Lisboa: Cotovia.
Mynors, Roger. A. B, ed. 1969. P. Vergili Maronis. *Opera*. Oxford: Clarendon Press.
Moreira de Sá, Artur, ed. 1966-2004. *Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*. 16 vols. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
Wuilleumeier, Pierre, ed. et trans. 1975. Tacite. *Annales*. Vol. 2, *Livres IV-VI*. Paris: Les Belles Lettres.
———, ed. et trans. 1976. Tacite. *Annales*. Vol. 3, *Livres XI-XII*. Paris: Les Belles Lettres.
———, ed. et trans. 1978a. Tacite. *Annales*. Vol. 1, *Livres I-III*. Paris: Les Belles Lettres.
———, ed. et trans. 1978b. Tacite. *Annales*. Vol. 4, *Livres XIII-XVI*. Paris: Les Belles Lettres.

HOW TO REFERENCE ANCIENT AUTHORS AND SOURCES RELATING TO THE SAME EDITION OR TRANSLATION:

[28] Tac. *Ann.* 15.44. (by its abbreviation, when quoting the text)
[29] *Od.* 8.579-80.

[28] Brunouf 1861, 10.(by the author-date system, when quoting the critical apparatus)
[29] Lourenço 2004, 144.

[29] *Od.* 8.579-80, trans. Lourenço 2003, 144. (by the author-date system, when quoting the text with the translation)

Single document, from a non-edited nor fixed documentation corpus, located in collections or archive:

Neto, David. 1933. Carta a António de Oliveira Salazar, datada de 23 de Janeiro. Caixa 191, pasta 5.3.5, no. 15. Correspondência Particular. Arquivo Oliveira Salazar. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

[30] Neto 1933, 14.

EXAMPLE FOR A GROUP OF FULL REFERENCES FROM THIS CATEGORY:

Dinkel, Joseph. n.d. Description of Louis Agassiz written at the request of Elizabeth Cary Agassiz. Agassiz Papers. Houghton Library, Harvard University.
[Duarte]. [1401-33?]. *O livro das Horas de D. Duarte*. Livro 65. Livraria do Mosteiro. Mosteiro de Santa Maria de Belém de Lisboa. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
[Liébana, Beato de]. 1189. *Apocalipse do Lorvão*. Cód. 44. Livraria do Mosteiro. Mosteiro do Lorvão. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Livro de missas dos comuns. [1500-1599?]. Cod. 24. Livraria do Mosteiro. Mosteiro do Lorvão. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Moura, João Herculano de. 1925. Carta a Gomes da Costa, datada de 14 de Junho. Caixa 1, no. 135. Colecção Gomes da Costa. Arquivo da Literatura Portuguesa Contemporânea. Biblioteca Nacional, Lisboa.
Murça, Frei Diogo. 1550. Carta de frei Diogo de Murça, reitor da Universidade de Coimbra, dando parte ao rei que naquele ano se fizeram 162 actos públicos nas quatro faculdades. Parte 1, maço 84, no. 136. Corpo Cronológico. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

[31] Dinkel, n.d.

[32] [Duarte 1401-33?], fols. 15-20.

[33] [Liébana] 1189, fol. 4.

[34] *Livro de missas dos comuns* [1500-1599?], fol. 3.
or, if unambiguously: [34] *Livro* [1500-1599?], fol. 3.

[35] Moura 1925.

[36] Murça 1550.

Non-edited nor fixed documents. Bulk collections in archive
(From the smallest collection to the location of the document)

Correspondência Particular. Arquivo Oliveira Salazar. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

[37] Correspondência Particular. Arquivo Oliveira Salazar. Caixa 191, pasta 5.3.3, no. 15.
[37] Correspondência Particular. Caixa 191, pasta 5.3.3, no. 15. (in alternative, if unambiguous in the final bibliographical reference)

EXAMPLE FOR A GROUP OF FULL REFERENCES FROM THIS CATEGORY:

Bulas. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Bulas. Colecção especial. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Chancelaria de D. Afonso III. Chancelarias Régias. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Correspondência de António Sardinha. Espólio Raúl Proença. Arquivo da Literatura Portuguesa Contemporânea. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.
Correspondência Oficial. Arquivo Oliveira Salazar. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Correspondência Particular. Arquivo Oliveira Salazar. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Gavetas, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Egemont Manuscripts. Phillips Collection. University of Georgia Library, Athens (GA).
Espólio Afonso de Ornelas. Academia Portuguesa da História, Lisboa.
Inquirições de Entre Douro e Ave. Leitura Nova. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.
Inquirições de D. Afonso III. Inquirições. Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa.

[38] Bulas. MS 35, no. 11.
[39] Bulas. Colecção Especial. Caixa 3, no. 32.
[40] Chancelaria de D. Afonso III. Livro 2, fol. 53.

[41] Gavetas. Gaveta 1, MS 1, no. 10.
[42] Inquirições de Entre Douro e Ave. Leitura Nova. Fols. 220-5.
[43] Inquirições de D. Afonso III. Inquirições. Livro 3, fol. 45.

Non-edited nor fixed documents. Bulk collections produced from a single author:

Pessanha, Camilo. Correspondência do Autor. Espólio de Camilo Pessanha. Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

[44] Pessanha Correspondência, no. 42

Kallen, Horace. Papers. YIVO Institute for Jewish Research, New York.

[45] Kallen Papers, file 36.

INCLUSION OF NON-TEXTUAL ELEMENTS

- Images should be sent separately and can be included either in the body text or at the end of the article in an identified annex: images should be properly numbered and credited; references in the body text should be made in between parentheses; original photographs should have their author identified;

  (Fig. 15)

- Images should be sent in an electronic format (preferably in .jpeg or .tif format), with a minimum resolution of 200 p.p.;
- The author is responsible for obtaining any copyrights needed for publication, and for providing official documentation, if needed, testifying that the images are license free or purchased for academic publication purposes;
- Tables and graphics should be sent in the body text and editable in Microsoft Word (.doc or .docx) format; elements in other formats will not be considered.
- Images of works of art should conform to the following norms:
  - Have a caption with description, which can be followed by a commentary or a credit line and reference;
  - After a first reference, or if the referencing elements are given in the body of text, captions should avoid their repetition;
  - Caption and referencing elements should follow a standard order, if needed:
    - **Description and comment, stating if it is a detail**
    - **Author, if known, date or period for the work.**
    - **Name, if given by the author or by convention.**
    - **Type of work, technique and material, dimensions.**
    - **Current location, collection or museum number (Author-Date origin reference).**
    - **Credit and authorship of the image.**

VARIOUS EXAMPLES FROM THIS CATEGORY:

Fig. 36. The Portuguese landing in Arzila. [Pasquier Grenier?], [ca. 1475-99]. *The Landing in Arzila.* Tapestry, wool and silk, 308-357 x 1108-1107 cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana (Araújo 2012, 242).
Fig. 37. *The Landing in Arzila.* Colegiada de Nossa Senhora da Assunção, Pastrana.
Fig. 38. Detail from the helmets. *The Landing in Arzila* (Araújo 2012, 250).
Fig. 3. Detail of Alberto Caeiro Almada Negreiros, 1961. *Main entrance portico of the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon*. Photograph by Armando Norte.
Fig. 15. Birth of Athena from Zeus, with Poseidon, Hephaestus and four other feminine figures nearby. [ca. 540 BCE]. Exaleiptron, black-figure attic pottery. Louvre, CA 616 (Demargne 1984b, 743).
Fig. 16. Detail from Zeus' head. Louvre, CA 616. Cortesia do Musée du Louvre.
Fig. 21. Marriage procession of Peleus and Thetis [Klitias], 570-560 BCE. *Francois vase.* Volute krater, black--figure attic pottery. Frienze, Museo Archeologico no. 4209. Reprinted with permission from Angeli (1992b, 111). © 1992 J. Paul Getty Museum.
Fig. 22. Detail from Peleus and Thetis charriot. *François Vase.* (Angeli 1992b, 111). © 1992 J. Paul Getty Museum.

- Works of art can also be referenced in full by the Author-Date system, but only if necessary and if they have been analysed in person.

[Grenier, Pasquier?] [ca. 1475-99]. *The Landing in Arzila.* Tapestry, wool and silk, 308-357 x 1108-1107 cm. Colegiada de Nossa Senhora da Assunção. Pastrana

Louvre, CA 616. [ca. 540 BCE]. Exaleiptron, black-figure attic pottery.

Negreiros, Almada 1961. *Main entrance portico of the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon*. Mural art, painted over sunken relief on limestone. School of Arts and Humanities of the University of Lisbon.

STYLE SPECIFICATIONS FOR REVIEWS

- Only reviews of published works in the previous two years are considered;
- The editorial staff should be notified in advance of prospective reviews, in order to prevent concurrent reviews;
- Reviews should not exceed 1000 words;
- The reviewer's name and institutional affiliation should follow the review;
- The bibliographical reference should be as follows:

AUTHOR (Year), *Title. Subtitle.* (series name and volume number), place of publication, publisher, pages. ISBN or ISSN (current price).

ARMANDO NORTE (2016), *João XXI. O papa português*. Lisboa, A Esfera dos Livros, 256 pp. ISBN 978-989-626-784-1 (18.00€).

NICOLAS RICHER (2012), *La Religion des Spartiates. Croyances et cultes dans l'Antiquité.* (Histoire 113), Paris, Les Belles Lettres, 816 pp. ISBN 978-2-251-38113-8 (55.00€).

PAUL CHRISTESEN et DONALD G. KYLE eds. (2014), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity.* Oxford, Blackwell, 658 pp. ISBN 978-1-4443-3952-9 (£126.00).

CADMO

REVISTA DE HISTÓRIA ANTIGA

JOURNAL FOR ANCIENT HISTORY

Editor Principal | Editor-in-chief

Nuno Simões Rodrigues

OBJECTIVOS E ÂMBITO
AIMS AND SCOPE

A ***Cadmo – Revista de História Antiga*** publica anualmente estudos originais e ensaios relevantes de "estado da arte" em História Antiga e de culturas da Antiguidade. Além disso, tem como objectivo promover debates e discussões sobre uma ampla variedade de temas relacionados com a História Antiga, e aceita propostas relacionadas com o mundo do Próximo-Oriente Antigo (Egipto, Mesopotâmia, Pérsia, corredor Siro-Palestinense, Mundo Bíblico e e Anatólia) e com o Mundo Clássico (Grécia, Roma e Mediterrâneo Antigo, incluindo a Antiguidade Tardia). São ainda considerados estudos sobre a recepção da Antiguidade e dos seus legados, historiografia e investigações com enfoque em outras sociedades antigas (como as culturas indianas, extremo-asiáticas e mesoamericanas). A *Cadmo – Revista de História Antiga* não considera o conceito de "Antiguidade" como exclusivo da civilização ocidental, mas uma construção historiográfica essencial para a compreensão da História Global. Recensões críticas de obras recentes serão também consideradas para publicação, bem como propostas de dossiers temáticos a publicar em números regulares da revista ou números temáticos a publicar em suplemento.

Cadmo – Journal for Ancient History yearly publishes original and peer-reviewed studies and findings, as well as relevant "state of the art" review essays, on Ancient History and the study of Ancient cultures. It aims to promote debate and discussion on a wide variety of subjects and welcomes contributions related to the Ancient Near-Eastern World (Egypt, Mesopotamia, Persia, Syro-Palestine area and Anatolia) and to the Classical World (Greece, Rome and the Ancient Mediterranean, including Late Antiquity). Studies on the reception of Antiquity and its cultural productions, historiography of the Ancient World, as well as submissions focusing on other Ancient societies (such as the Indian, Asian or Mesoamerican cultures) are also accepted. This journal does not consider the concept of Antiquity to be a notion restricted to western civilisation and its heritage, but an essential historiographic construct for our understanding of Global History. Reviews of recently published works on the aforementioned subjects are also welcome, as well as proposals for thematic dossiers to be published in regular issues or of thematic issues to be published as a supplement.

U LISBOA | UNIVERSIDADE DE LISBOA